Ein liebes und werthes Geschenk des werthesten Verfassers und Freundes.

Gelesen im Jahre 1837.

Detzer.

Stat. o. 78.

M. v. O.
Geogr.
o. 89

ITALIEN.

SCHILDERUNGEN

FÜR

FREUNDE DER NATUR UND KUNST.

Poss. Vetzer.

Von

CHRISTIAN KAPP,

Dr. und Professor der Philosophie zu Erlangen, Mitglied der K. Russ. Gesellschaft der Naturforscher zu Moskau, der Gesellschaft für Naturwissenschaften und Heilkunde zu Heidelberg, der oberlausitzischen Gesellschaft der Wissenschaften zu Görlitz, der lateinischen zu Jena, des Vereines für Naturkunde zu Mannheim.

Berlin 1837,

bei G. Reimer.

Sei du, o Lieblingsland des Herrn, willkommen, du heiliges!
Land gleich Trefflichen hold und Uebermüthigen furchtbar,
Weithin über der Erde vorzügliche Strecken geadelt,
Du, vor Allen gedeihlich und mehr, denn jegliches lieblich;
Hüben und drüben umsäumt von der See, von dem Berge der Wunder
Rings verherrlichet; so in der Waffen Schmuck, als Gesetzen
Ehrenwerth; der Camönen, der heiligen, Sitz, und an Gold und
Männern reich; wo *Natur* und *Kunst* zum obersten Gipfel
Günstiger Haltung gelangt, und der Welt gegeben die Richtschnur.
— — — — — —
Sei, anmuthige Mutter, Du Preis der Länder, gegrüßset!

Petrarca Epist. lib. II. (bei seiner Heimkehr aus Frankreich. In der Baseler Gesammt-Ausgabe seiner Werke in Fol. sine anno S. 1367.) Vergl. Vorles. IV. S. 112.

Staats-
Bibliothek
Bamberg

Ihrer

Königlichen Hoheit

der

verwittweten Frau Grossherzogin

Stephanie

von

BADEN

in tiefster Ehrfurcht

gewidmet.

VORWORT.

Die günstige Aufnahme, deren sich nachstehende Vorlesungen zu erfreuen hatten, bestimmte den Verfasser, was auf besondere Veranlassung zu wiederholten Malen öffentlich vorgetragen und zum Theil in Zeitschriften abgedruckt wurde, gesammelt und geordnet dem Publikum zu übergeben.

Wie die Betrachtung jedes Landes theilt sich auch diese in zwei Hauptgebiete, welche in gegenseitiger Harmonie dem gebildeten Beobachter Ein Ganzes erkennen lassen: die *Natur* des Landes und den *Geist* seiner Bewohner. Erstere spricht durch den Zauber ihrer Schönheit, durch die Wunder ihrer vulkanischen Kräfte das allgemeine Interesse an und spiegelt sich ab im Charakter der Nation und ihrer Geschichte. In dieser Beziehung waren über das Verhältniſs, in welchem das Volk zur Mitwelt steht, *vor Allem* über das Höchste, was es im Laufe der Zeiten geleistet, mit nächster Rücksicht auf die an Ort und Stelle *gegenwärtig* sich darbietenden Vorlagen (S. 107.), überschauliche Berichte zu geben. Dieses Höchste ist aber seine *Kunst,* mild und herrlich, wie des Landes *Natur*.

Ihre Schätze erfreuen den Reisenden als die Heiligthümer der Vergangenheit und Gegenwart, und lehren ihn, jene, auch wo ihre eigene Gröſse verschwunden, in dieser noch genieſsen. Was über die Gegenwart weiter hinausreicht, fordert gelehrtere Darstellung und wird von einem gemischten Publikum, dem diese Schrift bestimmt ist, *nur* da nicht geflohen, wo es mit augenfälliger Deutlichkeit am geeignetsten Orte, im Vorübereilen, zur Anschauung gebracht wird.

Da die Zeit dieser Vorträge beschränkt und Einiges für die Entwickelung bei Vorlegen der Abbildungen italienischer Kunstwerke verspart blieb; so mufste Manches vom Texte ausgeschlossen, in einen Anhang, in Erläuterungen gewiesen, Anderes ganz umgangen, in Allem der Gesichtspunkt festgehalten werden, dafs es im Hörsaal und auf Reisen kaum ein gröfseres Mifsgeschick giebt, als einem Ueberfüllten in die Hand zu fallen, der uns *jede* Merkwürdigkeit zeigen und erklären will. Dabei machte aber der Reichthum des Gegenstandes die Aufgabe, *was* auszuschliefsen sei, noch schwieriger, als die Behandlung des Aufgenommenen, reiflich Abgemessenen. Und wenn gleich eine Aesthetik in *historischer* Form vielleicht die einzig wahrhafte Erfüllung der alten Forderung einer sogenannten *angewandten Kunstlehre* wäre; so konnte doch der Vorsatz, eine solche auf dem heutigen Boden Italien's zu gründen, keineswegs Gesammt-Aufgabe dieser Schrift, noch weniger Norm der Wahl und Ausscheidung ihrer Gegenstände sein. Eine historisch-übersichtliche Erinnerung ist weder Aesthetik, noch Reisebeschreibung, noch auch förmliche Geschichte der Kunst. Ihre Abtheilungen sollen Glieder sein, eigener Art, gleich verschiedenen Gipfeln Eines Gebirges, deren jeder neue Aussichten auf dasselbe Ganze öffnet. Kein bedeutender, in *sich* bestimmter Meister war demnach in unbestimmter Ferne zu halten, keiner von gleicher Gröfse mit Einem Blicke abzuthun. Daher versuchte ich die Uebersichten am Schlusse der Abschnitte als immer frische Ansichten des Ganzen zu behandeln, z. B. in der Vorlesung, welche Tizian's üppig, ja *sinnlich* glühende, doch so sinneszarte, als energische Lebensfülle, das lüsterne Spiel der Grazien Correggio's, die Abendröthe höchster Kunstblüthe zum Inhalt hat, die *religiöse* Weltanschauung der letzten Meister dieser Periode, ihre Lossagung von der alten Heiligkeit, ihre Verbindung mit ihr als einen Gegenstand zu berühren, der, nicht mehr neu, nur dieser neuen Seite der Betrachtung bedurfte, die von selbst

auf den Schlufs der 7ten, überhaupt der früheren Vorlesungen zurückweist, indem sie dieselben Schritt vor Schritt ergänzt *).

Ist es schon eine Schwierigkeit, Bilder zu beschreiben, ohne weder zu langweilen, noch die Deutlichkeit der Kürze zu opfern; so ist es noch ungleich schwieriger, den bestimmten, individuellen Kunst-Charakter ihrer Meister darzustellen. Dieser weist auf die *Geschichte*, in der sich Talente und Richtungen gegenseitig entsprechen. Aber diese gegenseitige Ergänzung der Künstler giebt zum Verständnifs ihrer Darstellungen nur den Schlüssel, nicht das Verständnifs selbst. Was hilft es, wenn wir hören, Donatello und Ghiberti, Masaccio und Fiesole sind ergänzende Glieder, was selbst, wenn wir beifügen, Luca della Robbia vereine, was jene, Benozzo Gozzoli, was diese im Wesentlichsten geleistet? Wissen wir nicht, was der Eine ist, so fehlt uns auch die Erkenntnifs des Anderen: wir erklären Undeutliches durch Undeutliches — erklären nichts, geben Worte nur und Formeln! Ist uns aber die individuelle Natur des Einen aufgegangen, dann werden wir den Anderen eben so darstellen können. Die beiden unerläfslichen Prämissen jeder erschöpfenden Auffassung irgend eines Meisters liegen einzig in der bestimmten Betrachtung seines individuellen Kunst-Charakters *in sich* und im Verhältnisse zu *Anderen*. Wo diese Betrachtung chronologisch und synchronistisch und im Sinne des bestimmten Volkes, dem er angehört, gelungen, da erst ist seine welthistorische Stellung und in ihr die Einheit begriffen, in welcher ganze Reihen untergeordneter Gestalten aufgehen. Doch ist damit noch nicht Alles gethan. Die Resultate dieser Betrachtung wollen auch *anschaulich* gegeben sein, mindestens so, dafs wer die Werke des Meisters kennt,

*) Ich setze diefs nur darum auseinander, weil der ähnliche Gang einer anonymen Schrift, die sich des Beifalls anerkannt ausgezeichneter Männer und vielgelesener Blätter erfreute, in einem der letzeren aus vorgefafster Theorie trotz alles Lobes, mifsverstanden wurde.

diese in seiner Darstellung wieder sieht und, dafs der Andere je nach dem Maafse seiner Kunstanschauung und Erfahrung ihren bestimmten Charakter wenigstens ahnet oder vorfühlt. Dabei soll schicklich Maafs gehalten, der geringere dem höheren nie gleich geschätzt (S. 637.), dagegen die vielseitige, oft allseitige Richtung der Künstler *in* ihrer Eigenthümlichkeit gewürdigt werden, ihr Bild nirgends verschwimmen und nur da verschwinden, wo es in der That verschwunden oder unbestimmt ist. Dies Alles ist wahrlich eine Aufgabe, die ich nicht zu erfüllen, die ich nur unter beschränkten Gränzen annäherungsweise oder von ferne *mit*zulösen hoffen durfte. Wer Vieles versucht, fehlt, wie Euripides sagt, auch in Vielem, verdient aber Entschuldigung, die ihm selten wird, am seltensten in Sphären, wo man jeden nach Zunft und Sekte mifst.

Nicht unbedenklich übergebe ich daher diese Erinnerungs-Blätter dem Drucke. Zufrieden, wenn man dem Versuche eine geringe Stelle in der Literatur des Tages (S. 109 f.) gönnen mag, zweifle ich oft, ob ich dafür jene nachsichtige, ja freundwillige Beurtheilung erwarten darf, die meine bisherigen Arbeiten im Gebiete der Natur und Kunst von Seiten derer, denen sie bekannt wurden, ermunterte. Mehr als jemals strebt man heute nach Italien und sucht, daran verhindert, seine Schätze wenigstens durch anschaulich treue Darstellung in der Ferne zu geniefsen, verlangt Resultate, Beschreibungen, Abbildungen. Niemand will zurückbleiben! —

Seit Jahren wurde indefs die Klage laut, über die Gegenden des Landes, Charakter und Lebensart des Volkes sei mehr als genug geschrieben. Mochte mich, im Bewufstsein dessen, was meiner Schrift fehlt, diese Klage bestimmen, ihre Veröffentlichung lange zu verschieben; so darf ich doch unter den erwähnten Auspizien mich damit trösten, dafs sie das Land *mehr* von Seiten seiner *allgemeinen Kunstgeschichte* fafst, und diesen Titel nur vermeidet, weil sie, durch Kürze gebunden, die Züge, welche die Physiognomie des Gan-

zen nicht wesentlich bedingen, mit Absicht mehr angiebt als ausführt *), übrigens in der Harmonie der Natur und Kunst möglichst erfahrungstreu dem inneren Organismus nachspürt und keineswegs in Reihe und Glied mit jenen gediegenen Werken sich stellt, die wir im Sinne ächt spezieller Geschichte über Italien's Künstler besitzen, und die als Muster der Auffassung eines reichen Stoffes so warnend, als ermuthigend auf Andere wirken, das Bedürfnifs nach *allgemeinem* Ueberblicke weckend.

Kann es genügen, jenes Ziel mit Liebe und Treue erstrebt zu haben, so dürfte die Herausgabe der gegenwärtigen Bogen hinlänglich gerechtfertigt erscheinen. Im Uebrigen wolle man nicht übersehen, dafs sich der Verfasser bei den einzelnen Beurtheilungen behutsam auf den Standpunkt der allgemeinen Kunstgeschichte zu stellen hatte, und nicht auf *den* persönlicher Neigung oder momentaner Bevorzugung.

Burg Haardt, den 28. August 1836.

Im Gebiete der Natur, des Volkslebens, der alten und neuen Kunst, in allem Wesentlichen, worauf die Schrift eingeht, habe ich an Erscheinungen mich gehalten, die mir „ansichtlich oder doch umständlich bekannt" geworden, und war Anfangs Willens, mit den Quellen, woraus ich schöpfte, die Belege der Ansichten, worauf jene bei eigener Anschauung mich geleitet, vollständig aufzuführen, wenigstens wo ich verbreitete Vorstellungen verlassen mufste. Ich durfte mir aber jenes nur innerhalb der Gränzen erlauben, die mir die Haltung des Ganzen setzte. Man erwarte also in den Erläuterungen keine Last *gelehrter* Nachweisungen, die der Vertraute leicht findet, der Andere leichter entbehrt, auch nicht zu S. 223 ff., wo Resultate jahrelanger Untersuchungen möglichst unscheinbar zusam-

*) Dagegen wird sie auch Manchem dienen, der, noch fremd im Reiche der Kunst, eine Topographie (S. 725.) in der Hand, Gallerieen italienischer Werke betritt, deren Reichthum das ungewohnte Auge überwältigt, ihn unschlüssig macht, wohin er sich zu wenden, an welche Meister er vor Anderen sich zu halten habe.

mengedrängt sind. Werde ich gleich an geeignetem Orte über abweichende Ansichten Männern von Gewicht Rede stehen; so bin ich doch in Allem entfernt, Aeusserungen solcher Art als Behauptungen zu betrachten: ich unterwerfe ihre Berichtigung unbefangenen Forschern, die in die Tiefe sehen und begreifen, dafs Kürze, auch wo sie nichts weniger, als Behauptung ist, den Anschein einer solchen mitunter fordert (S. 342.). Wenn ich nun im Interesse der Leser bedauere, dafs die Bogenzahl dennoch etwas gröfser geworden, als ich wünschte, so kann ich mir dabei nicht versagen, die bekannte Liberalität des Herrn Verlegers zu rühmen, im Uebrigen aber zu erwähnen, dafs diese Schrift, während Arbeiten anderer Art, streng naturwissenschaftliche, meine ganze Seele füllten, Jahre lang todt im Pulte lag und dafs ihre Wiederaufnahme, d. h. die Ergänzung und Ausfeilung in einen Ort, wo mir viele Quellen entgiengen, und in eine Zeit fiel, deren tief eingreifende Verhältnisse, wären sie mittheilbar, auch den Feindseeligsten zur Nachsicht zu stimmen mehr als geeignet sein dürften.

Das Namen und Sach-Verzeichnifs dankt die Schrift dem Fleifs und der Güte des Herrn Vikarius Chr. Schneider zu Gärtenroth bei Kulmbach, der mit der Liebe eines alten Zuhörers in drängender Frist die sauere Arbeit freundlich übernommen. Kaum konnte ich von dem Bescheidenen die Einwilligung erhalten, seinen Namen zu nennen, und noch heute weifs ich nicht, ob sie mir wirklich geworden. Das Verzeichnifs selbst, nur durch wenige unbedeutende Zuthaten von mir vermehrt, wird nicht blos denen, die im Lande und seiner Kunstgeschichte sich umsehen wollen, sondern selbst Aesthetikern dienen, und diesen sprechende Beispiele an die Hand geben, die um so leichter zu finden sind, als die Ordnung auch der gröfseren Artikel (z. B. Kunst) nur dem praktischen Zweck des Nachschlagens, keineswegs einem theoretischen folgt.

Burg Haardt, den 28. Nov. 1836.

I.

Die Natur Oberitalien's

Nordgränze Italien's. Penninische Alpen. Schweizer Alpen. Rhätische Alpen. Cottische Alpen. Meeralpen. Apenninen. Ober- Mittel- und Unteritalien nach Naturgränzen bestimmt. Oberitalien. Klima. See'n. Temperatur im Allgemeinen. Flüsse. Wasser-Bauten. (Handel. Venedig.) Fruchtbarkeit. Ackerbau. Aesthetischer Charakter der Gegenden. Länderstriche diesseit und jenseit der Apenninen. Wälder. Reichthum der Berge an edlen Steinarten. (Genua.)

Ein ungeheurer Gebirgsgrat, die Alpen, mit Felsen- und Eishörnern besetzt, bildet die Südgränze der deutschen Länder und scheidet sie von der italienischen Halbinsel. Er zieht sich in der Haupt-Richtung von Westen nach Osten und in dieser Richtung bilden der Montblanc, der grofse Bernhard, das *Matterhorn* (oder der Mont Cervin), der Monte Rosa, der Simplon, der S. Gotthard, das Moschelhorn, der Splügen, der Septimer, der Ortles u. s. w. seine höchsten Gipfel.

Die einzelnen Theile dieser sogenannten Central-Alpenkette führen einzelne Namen: vom Montblanc bis zum Monte Rosa trägt der Gebirgszug den Namen der *Penninischen Alpen;* diese enthalten die bedeutendsten Gletscher, die zum Theil die Höhe von 14000 Fufs übersteigen, den höchsten Gipfeln des Kaukasus darin ungefähr gleichkommen und bekannter Maafsen nur von den kolossalen Gebirgen des mittleren Asien's und Südamerika's an Höhe über der Meeresfläche weit übertroffen werden.

An die Penninischen-Alpen schliefsen sich östlich die sogenannten Schweizer-Alpen an, die vom Monte Rosa bis zum Splügen reichen, und durch die Rhätischen Alpen fortgesetzt werden, von welchen sich fernere Züge durch Salzburg bis an die Donau erstrecken.

Die ganze Central-Alpenkette macht das Hauptgebirge Europa's aus. Im Osten greift sie durch den Hämus, mit welchem sie durch Mittel-Gebirgszüge verbunden ist,

weiter bis an die Küsten des schwarzen Meers; tief in das Herz von Österreich tritt hier der stürmische Busen des Adria-Meeres und gränzt Italien im Osten ein. Im Westen jener Alpenkette laufen vom Montblanc kleinere Gebirgsarme durch das südliche Frankreich. Der Hauptzug derselben geht südwärts und endet in der Richtung nach Toulon hin am Mittelmeer: vom Montblanc über dem Mont Cenis bis zum Mont Genevre führt er den Namen der Cottischen-Alpen und scheidet Piemont von Savoyen; vom Mont Genevre über den Monte Viso bis zum Col Ardente, in welchem er am Meere endet, führt er den Namen der Meer-Alpen und scheidet Piemont von Frankreich.

Ehe er am Meere ausgeht, sendet er einen starken Seitenarm nach Osten, und dieser Seitenarm, der am Meerbusen von Genua die Küsten bestreicht, dreht sich bald nach Südosten und geht als selbstständiges Gebirge, das von anderer geologischer Natur ist als die Alpenkette, unter dem Namen Apennin durch die ganze italienische Halbinsel.

Die grofse Alpenkette im Norden, mit ihrem Seitenarme den Cottischen- und Meer-Alpen im Westen, die Apenninen im Süden und das adriatische Meer im Osten umschliefsen eine unabsehliche Ebene von aufserordentlicher Fruchtbarkeit, deren gröfsten Theil die Lombardei ausmacht.

Dieser Theil Italien's bildet, durch Naturgränzen bestimmt, ein Ganzes für sich — das natürliche Oberitalien. Scharf unterschieden von diesem Landstrich ist Mittel- und Unter-Italien.

Das mittlere Italien wird durch die *Apenninen* vom oberen getrennt und ist vom letzteren, was seine klimatische Natur betrifft, so verschieden, dafs in einer Entfernung von wenigen Stunden auf der Nordseite des Gebirges noch Fichten und Eichen, die Bäume des kälteren Bodens, wachsen, während an der Südseite auf freier Höhe die Olive gedeiht.

Nicht so bestimmt hat die Natur Mittel- und Unteritalien geschieden, doch ist auch hier die Gränze merklich genug.

Sie ist da, wo die Apfelsine im Freien gedeiht und der sorgsamen Gartenpflege nicht mehr bedarf. Noch in Rom wird der Citronenbaum nur in Gärten im Schutze von Mauern an Spalieren gezogen und bedarf im Winter der Decke gegen den Frost. Erst jenseit des Vorgebirges der Circe „mit dem zackigen Hang des Geklüftes“ wie Homer es nennt, erst jenseit dieses Vorgebirgs beginnt das wärmere Land.

Wir wenden unsere Aufmerksamkeit zuerst auf *Oberitalien*. Die Höhen der Alpen senken sich an ihrer Südseite viel steiler ab, als an ihrer Nordseite, wo sie sich allmählich durch viele Uebergänge verschiedener, zum Theil älterer Gebirge durch ganz Helvetien, Deutschland und die Niederlande hin, gegen das deutsche Meer und die Ostsee verflachen. An ihrer Südseite fallen sie so steil und jählings ab, dafs, wie Alex. v. Humboldt im dritten Theile seiner Reise in die Aequinoctial-Gegenden des neuen Continents bemerkt, die piemontesische Hauptstadt Turin, die unmittelbar an ihrem Fufse liegt, nur 125, und der Lago Maggiore nur 106 Toisen über dem adriatischen Meere und dafs die Ebene der Lombardei gar nur 50—60 Toisen über der Fläche des Ocean's erhoben ist.

Durch dieses plötzliche Abfallen der Alpen von ihrer Höhe und durch die dadurch herbeigeführten Modifikationen der Temperatur und des Bodens werden die wunderbaren Veränderungen in den Erscheinungen der Natur hervorgebracht, die den Wanderer, der von den Alpenhöhen „in's Land Italien“ hinuntersteigt, bezaubern.

Zwischen dem Moschelhorn und dem Mittags-Horn überstiegen wir auf dem Pafs San Bernardino die Alpen. Auf dieser Höhe des Gebirgs glaubt man sich in den hohen Norden versetzt. Da erblickt das Auge bis tief in den Frühling nichts, als öde Felsen und unabsehliche Massen von Schnee und Eis; selbst im hohen Sommer sprossen nur schwache magere Alpenkräuter auf dem Gesteine. Wie ganz anders, wenn man aus dem Wolkenpfade in die südlichen Thäler hinabkommt, wo

die Berge hoch mit dichtbelaubten Kastanien-Wäldern bedeckt sind, wo die Cypresse über den Hügeln ragt, und im sicheren Schutz ihrer Berge in ihrer ewigen Grüne selbst des kurzen hesperischen Winters spottet, oder gar, wie an den See'n, Lorber und Olive schon im Freien stehen. Ja, die See'n sind der Schmuck der oberitalienischen Natur. Sie lassen die Zauber ahnen, die in Süditalien über Berg und Meer und Inseln schweben.

Wie schön beschreibt Jean Paul im Titan mit Dichterfarben den Lago Maggiore: „Die Alpen, sagt er, standen wie verbrüderte Riesen der Vorwelt, fern in der Vergangenheit verbunden beisammen und hielten hoch der Sonne die glänzenden Schilde der Eisberge entgegen — die Riesen tragen blaue Gürtel aus Wäldern — und zu ihren Füfsen lagen Hügel und Weinberge — und zwischen den Gewölben aus Reben spielten die Morgenwinde mit Cascaden wie mit wassertaftenen Bändern — und an den Bändern hieng der überfüllte Wasserspiegel des See's von den Bergen nieder und sie flatterten in den Spiegel, und ein Laubwerk aus Kastanien-Wäldern fafste ihn ein.“ etc.

Es ist wahr, die Empfindungen, die uns bei des Dichters Worten ergreifen, regen sich in uns bei Ansicht jener Gegenden, oft noch bestimmter und mächtiger. Alle See'n Oberitalien's, deren wir die meisten — den Lugano-, den Como-, den Garda-See — gesehen, tragen durch Vegetation und durch den steilen Absturz der Alpen, der sie meist zu geschlossenen Becken erhebt, diesen *malerischen* Charakter an sich; nur einer mehr als der andere, keiner aber schien uns an Pracht und Milde der Uferformen den Lugano-See zu übertreffen.

Dennoch ist es eine falsche Vorstellung, wenn man glaubt, dafs hier ein ewiger Frühling herrsche. Der verdienstvolle Ebel, in seiner Anleitung die Schweiz zu bereisen, hat die Meinung verbreitet, dafs die Pomeranzen-Bäume auf den Borromeischen Inseln im Winter keiner

schützenden Decke gegen die Kälte bedürften. Dafs dieses falsch sei, hat schon Morgenstern in seinen Auszügen aus den Tagebüchern und Papieren eines Reisenden gerügt. Die Natur macht nirgends Sprünge der Uebereilung, so wenig hier als anderwärts. Glücklich aber; wir können uns an der Naturpracht dieses Landes erfreuen, an seiner Ueppigkeit, seinem malerischen Charakter; und suchen doch dabei unseren Standpunkt auf dem festen Boden der *Wahrheit* zu behaupten.

Da wir einmal auf die *Temperatur* des Landes geführt worden sind, so dürften noch einige weitere Worte darüber an ihrer Stelle sein: Bekanntlich mufs bei Untersuchungen über die Temperatur eines Landes vorzüglich dessen mittlere Temperatur in's Auge gefafst und diese nach dem Wechsel der Jahrhunderte bestimmt werden. Nun hat man in neuerer Zeit vielfach behauptet, die ganze Erde, insbesondere die europäischen Länder, hätten im Laufe der Jahrhunderte, die uns durch historische Ueberlieferungen bekannt sind, ihre Temperatur geändert. Einige behaupteten, es sei eine gröfsere Kälte, Andere dagegen, es sei eine gröfsere Wärme eingetreten.

Unter den Gründen, welche die letzteren zum Erweise ihrer Behauptung beibrachten, nahm ein halb philologischer nicht die unterste Stelle ein. Man wufste, dafs Neoptolemos, Feldherr des Mithridates Eupator, auf dem schwarzen Meer eine Reiterschlacht gewonnen — und dachte an Virgil. Virgil erzählt im dritten Buch des Gedichtes vom Landbau (V. 334.), in Thrakien gefriere im Winter der Wein und werde dann mit Aexten zerspalten. Von dieser grofsen Winterkälte Thrakien's und Makedonien's reden viele alte Schriftsteller: So Platon im Gastmahl, Xenophon im Feldzug des Cyrus, Ovid in den Tristien und in den Briefen aus dem Pontus, während Pausanias Löwen, Thiere der heifsen Zone, die unser Nibelungenlied (V. 3748) poetisch im Odenwalde, Homer im circeischen Vorgebirge sucht, ernstlich in Thrakien anführt, und Aristoteles im vierten Buch der Me-

teorologie jener Thatsache, die Virgil weit später erwähnte, widerspricht. Auch Virgil's Ausleger, Servius, erklärt diese Thatsache für eine Hyperbel, oder, sagt er, man müsse mit Wasser gemischten Wein darunter verstehen, der leicht gefriere. Die neueren Erklärer zu dieser Stelle des Virgil, auch Vofs, behaupten nun, jener Thrakische Winter sei vielmehr vom italienischen zu verstehen. Vofs drückt sich so aus: „der Standort sei Italien"; d. h. Virgil habe die Schilderung des italienischen Winters auf Thrakien übergetragen. Andere legen im Gegentheil das ganze Gewicht der Erklärung auf die weit umfassende, nach Norden reichende Bedeutung des Namens Thrakien.

Dergleichen strenge Winter kehrten auch in den letzten Jahrhunderten wieder: Nach De Serres wurde in Frankreich im Winter des Jahres 1543 der gefrorene Wein in Stücken unter die Soldaten vertheilt. Nach ziemlich glaubwürdigen Urkunden reiste man im Jahre 1333 und öfter auf dem Eise von Lübeck nach Preufsen und Dänemark und 860 und 1234 vom jonischen über das adriatische Meer zu Wagen und Pferde nach Venedig, wo man heute niemals Wagen findet.

Indessen haben die Untersuchungen neuerer Naturforscher z. B. Gay Lüssac's aus mehreren Gründen gezeigt, dafs weder Deutschland und die Schweiz, noch auch Italien seit den Zeiten, in welche unsere geschichtliche Ueberlieferung hinaufreicht, und wohl seit der jetzigen Erdperiode seine mittlere Temperatur geändert habe, so wenig, als Palästina und andere Länder dies gethan. Nach Schouw und Wahlenberg ist die mittlere Temperatur selbst in Norwegen seit dieser Zeit gleich geblieben, obschon dort bei der Abnahme der alten Waldungen, bei dem tieferen Herabsteigen und Ueberhandnehmen der Gletscher und bei der fortgehenden Emporhebung des Landes durch unterirdische Gewalten — die Winter empfindlicher werden.

Jedermann kennt die berühmten Worte, womit Horaz die neunte Ode des ersten Buches beginnt:

Du siehst, wie hell herblinke mit hohem Schnee
Soracte, wie aufringend die Wälder kaum
Die Last noch tragen und des Winters
Schneidendem Froste die Flüsse starren.

Noch heute sieht man in manchen Jahrgängen von den höchsten Punkten Rom's weit in der Sabiner-Ebene im Norden der Stadt bis tief in den April, selbst in den Mai hinein den alten Faliskerberg Soracte, jetzt *San Oreste* genannt, und im Nordosten die hohen Spitzen der Apenninen mit blendend weifs beschneiten Häuptern aufragen.

Betrachten wir die grofse oberitalienische Ebene zwischen den Alpen, den Apenninen und dem adriatischen Meere. Sie wird auf drei Seiten von Gebirgen umschlossen und auf der vierten offenen vom Ocean bespült. Schon ein einziger Blick auf diese Lage läfst uns vermuthen, dafs sie ursprünglich ein weites Seebecken gewesen sei, und eine Reihe geologischer Thatsachen hat diese Vermuthung zur Gewifsheit erhoben.

Diese weite Ebene macht ein eignes Flufsgebiet aus. Sie wird vom Po, der auf dem Monte Viso entspringt, und in seinem Laufe eine Menge kleiner Flüsse aufnimmt, mitten durchströmt. Der Po ist nicht allein der Hauptflufs dieser Ebene, sondern überhaupt der Hauptflufs von ganz Italien.

Es ist eine Eigenthümlichkeit aller italienischen Flüsse, dafs sie unschönes trübes Wasser führen. Jedermann kennt das Horazische Epitheton des gelben Tiberstroms. Sie führen alle aus den Gebirgen — Alpen und Apenninen, eine Menge Sand, Lehm und fette Damm-Erde mit sich, und in Oberitalien nimmt dieselbe der Po aus allen Gewässern seines Gebiets in sich auf und setzt sie fortwährend als Schlamm bei seinen Mündungen in's Meer ab, wodurch er im Lauf der Zeiten grofse Strecken neuen Landes erzeugt. Die Mündungen des Po haben sich durch solche Anschwemmungen seit den ältesten Zeiten ungemein geändert. Aehnliche grofse Anschwemmungen (Alluvionen wie sich die Geologen ausdrücken) finden sich bekanntlich bei mehreren Flüssen: so bei

der Rhone in Südfrankreich, bei'm Nil in Aegypten, vorzüglich aber bei'm Missisippi in Nordamerika. Das Land, das der letztere angeschwemmt hat, ist gröfser als ganz Aegypten. Unter den Ländern, die durch solche Anschwemmungen vergröfsert worden sind, ist Aegypten dasjenige, in welchem diese Erscheinung seit den ältesten Zeiten beobachtet worden ist. Schon Herodot im 15ten Kapitel der Euterpe (des zweiten Buchs) erklärt:

„Das Delta, wie selbst die Aegyptier sagen und wie „auch ich glaube, wurde ihnen von dem Flufs herabgespült „und ist, so zu sagen, erst neuerlich zum Vorschein gekom„men.“ Und daselbst zu Ende des vierten und im fünften Kapitel erzählt er: „Menes sagten sie sei der erste Mensch „gewesen, der als König über Aegypten geherrscht, und „zu seiner Zeit wäre ganz Aegypten, aufser der Thebaischen „Mark, ein Sumpf und von allem Land nichts von dem, was „jetzt unterhalb des See's Moeris ist, zu sehen gewesen, und „doch ist vom Meer bis dahin eine Fahrt von sieben Tagen den „Flufs hinauf. — Dies, was sie von der Beschaffenheit des „Landes sagten, schien mir sehr richtig zu sein. Denn wer „nur Verstand hat, wenn er auch schon vorher nichts davon „gehört, und sieht es, der wird sogleich bemerken, dafs „Aegypten, so weit die Griechen schiffen, ein neugewonne„nes Land und ein *Geschenk des Flusses* ist, ja auch, was „noch über diesen See (Moeris) hinauf lieget, auf eine Fahrt „von dreien Tagen, wovon jene nicht einmal sagten, ist eben„falls ein Stück Landes dieser Art. Aegypten ist auch noch „folgender Beschaffenheit wegen merkwürdig: Schifft man „dahin und ist noch eine Tagreise vom festen Land entfernt, „so wird man, wenn man das Senkblei auswirft, Schlamm „heraufbringen, und das aus einer Tiefe von eilf Orgyen (Klaf„tern). Das beweis't, dafs die Anschwemmung so weit hin„ausgehet.“ u. s. w.

Schon Herodot also und die alten Aegyptier sahen ein, dafs Unter-Aegyten angeschwemmtes Land sei, und seitdem

hat man diese Landbildung beobachtet. Von der Gestalt dieses angeschwemmten Erdstrichs, welcher, so wie die Hauptarme des Nil's mit dem Meere ihn einschliefsen, einem griechischen *D* (Δ) ähnlich ist, bekam Unter-Aegypten den Namen des Delta, und in der Sprache der Geologie pflegt man nun jedes an der Mündung eines Flusses angeschwemmte Land mit dem Namen *Delta-Land* zu bezeichnen. Ueber das ägyptische Delta in Bezug auf die Bevölkerung dieses Landes sprach ich in meiner Schrift „über den Ursprung der Menschen und Völker" (§. 151.) in Kürze. Wie das Land gegen das Meer anwuchs, rückte das Volk mit seinen Königen, Palästen und Tempeln nilabwärts vor, und nahm Besitz von den neugeborenen Landschaften. So entstanden nach und nach Theben, Memphis, Sais und Alexandria. Auf entfernt ähnliche Art scheint auch Venedig allmählig an Bevölkerung und Kraft gewonnen zu haben.

Auch in der Gegend von Venedig ist, wie man nachgewiesen hat, die Küste des italienischen Festlandes im Laufe der Jahrhunderte durch solche Anschwemmungen um mehrere Meilen gewachsen.

Nach de Prony hat der Po seit den zwei letzten Jahrhunderten allmählig gegen 210 Fufs Landes jährlich angesetzt. Die Lagunen von Venedig, in welche der Kanal der Brenta und einige andere Flüfschen münden, werden dadurch immer mehr mit Erde gefüllt, unerachtet ungeheuere Summen, nämlich von Jahr zu Jahr gegen 8 Millionen Franken, zu ihrer Ausräumung verwendet werden.

Diese Eigenschaft der italienischen Flüsse, dafs ihr Wasser so viel erdige Theile mit sich führt, erzeugt besonders in der oberitalienischen Ebene, wo die Gewässer nicht zwischen Bergen und also nicht durch unübersteigliche Dämme eingeengt werden, noch eine andere Eigenthümlichkeit in Hinsicht ihres Laufes. Sie setzen nämlich schon während ihres Laufes eine Menge erdiger Theile ab, und erzeugen dadurch auf ihrem Boden grofse Lagen von Schlamm, der sich fortan, so

wie neuer und neuer Schlamm etc. darüber geführt ist, zu fester Erde gestaltet. Dadurch wird der Grund des Flufsbettes nach und nach immer höher ausgefüllt, so dafs am Ende die Gewässer nicht mehr Raum genug darin finden. Sollen sie nun nicht über ihre Ufer treten, so müssen sie durch feste Dämme eingeengt, und diese Dämme mit der Zeit immer höher geführt werden, je höher nach und nach der Flufs mit abgesetzter Erde den Grund seines Bettes ausfüllt. Sie begreifen, wie auf diese Weise der Strom sich in der Länge der Jahre so sehr erhöhen mufs, dafs der Spiegel seiner Gewässer höher liegt, als die Oberfläche des Landes, das ihn umgiebt. Und so ist es denn auch. Der Po fliefst, wie Sie bei Thiersch im ersten Theil seiner Reise in Italien S. 312. lesen können, acht bis zwölf Fufs höher als die Oberfläche des Landes liegt. Diese Einengung der Flüsse durch Eindeichung hat noch die Folge, dafs sie an Geschwindigkeit gewinnen und dadurch eine gröfsere Menge fremdartiger Materien bis in's Meer führen.

So grofs die Anstrengungen sind, zu welchen durch ein solches Wasser-System das Land gezwungen ist, indem es die Dämme seiner Flüsse fortwährend unterhalten mufs, eben so grofs sind aber auch die Vortheile, die aus diesem Wasser-Systeme entspringen. Ein Land, das so aufserordentlich bevölkert ist, wie Oberitalien, enthält Schaaren müfsiger Menschen. Diese können nicht besser verwendet werden, als bei Unterhaltung dieser grofsen Wasserbauten. Was weiter hierher Gehöriges gesagt werden könnte, findet man in einer Schrift angeführt, in der man Dinge der Art am wenigsten erwarten sollte, nämlich in der Schrift: Geist der Kochkunst von König, herausgegeben von C. F. v. Rumohr (Stuttgart 1822 8. S. 179 ff.). Auch Cuvier's Vorlesungen über die Geschichte der Naturwissenschaften, von denen im Februarheft des *Morgenblattes* 1830 ein Auszug mitgetheilt worden ist, beziehen sich hierauf. Beide erinnern, dafs unter ähnlichen Verhält-

nissen im Alterthum in Aegypten, Westasien und Italien die gröfsten *Bauten* ausgeführt worden seien.

Der Hauptvortheil aber, den dieses Wassersystem für Oberitalien hervorbringt, liegt in der Bewässerung des Landes und in der ausgedehnten Verbindung der einzelnen Theile desselben durch Kanäle. Kein Land, etwa England ausgenommen, hat mehr Kanäle, als die Lombardei. *Dante* verglich sie im 15. Gesang der Hölle mit *Holland*. Der Po, die Etsch, die Brenta, der Tessin etc. alle gröfseren Flüsse des Landes stehen durch solche Kanäle unter einander in Verbindung. Handel und Verkehr könnten dadurch aufserordentlich begünstigt werden, wenn die wechselseitigen Verhältnisse der verschiedenen Staaten in dieser Hinsicht dem Lande gröfsere Hilfsquellen eröffneten.

Es ist Ihnen bekannt, mit welcher Macht einst *Venedig* über die Meere gebot. Damals als die Republik unter der drückenden Herrschaft ihrer Dogen und Nobili ihre stolzen Flotten in alle Gewässer ausschickte, damals flossen alle Schätze des Orients und des Occidents in der Inselstadt zusammen. Ungarn, Österreich, ganz Deutschland und die Nordischen Reiche bezogen die Produkte der fremden Länder aus Venedig. Die grofse Handelsstrafse, die über Augsburg und Nürnberg in den deutschen Norden führte, war eine Hauptursache der aufserordentlichen Blüthe dieser Reichsstädte. Dadurch aber, dafs sich die *Monarchieen* gegen den Freistaat hoben, der sich in sich überlebte, so wie dadurch, dafs der portugiesische Seeheld Vasco di Gama einen neuen Seeweg nach Ostindien um das Vorgebirg der guten Hoffnung entdeckte, wodurch der Welthandel eine ganz andere Richtung nahm; sank Venedig gegen Ende des 15. Jahrhunderts vom Gipfel seines Reichthums und seiner Macht und mit ihm sanken alle jene Handelsstädte des Kontinent's, besonders Deutschland's, deren Blüthe durch die Lage und Verbindung der Länder auf der Blüthe Venedig's beruhte. Dennoch behielt die italienische Meerstadt damals grofse Handels-

Quellen. Ihre Besitzungen im jonischen Meere sicherten ihr noch Jahrhunderte lang den Handel der Levante. Aber auch dort fiel ein Stück um das andere der sich immer weiter ausbreitenden Macht der Osmanen anheim. Als Staat verlor Venedig mehr und mehr von seinem Einflusse auf den Verkehr, doch die grofse Thätigkeit der Einzelnen füllte noch fortan die Häfen der Lagunen, bis der Sturm, den die französische Revolution über ganz Europa *heraufführte,* auch die venezianische Republik auf immer verschlang. Seit fast 50 Jahren ist auf diese Weise der Handel Oberitalien's fast gänzlich gelähmt. In der neuesten Zeit hat die österreichische Regierung Venedig zu einem Freihafen erklärt; möchte diese Maafsregel die alte Handelsstadt wieder etwas mehr heben.

Wir kehren zu unserer Betrachtung über die Kanäle selbst zurück. Da dieselben in den letzten Zeiten für Handel und Verkehr verhältnifsmäfsig nur geringe Bedeutung haben konnten; so scheint es auffallend, dafs nichts desto weniger die Kanäle nicht allein mit aller Sorgfalt unterhalten, sondern sogar mit grofsen Kosten und an Stellen erweitert wurden, wo es zweifelhaft ist, ob die Eröffnung neuer Bette in den Niederungen, welche die Flüsse früher angeschwemmt haben, den Verheerungen vorbeugen könne, womit sie dieselben jetzt bedrohen. Leicht kommt man darüber in's Klare, wenn man erwägt, welches in diesen Zeiten der Haupt-Erwerbszweig des Landes gewesen. Da der Handel im Grofsen darniederlag, so war das Volk durch die Bedingungen seines Bodens an den *Ackerbau* angewiesen. Das fette Erdreich der oberitalienischen Ebene gewährte dazu die besten Aussichten. Iedermann hat von der Ergiebigkeit, von der aufserordentlichen Fruchtbarkeit der Lombardei gehört. Diese Fruchtbarkeit verdankt das Land gröfstentheils seinen Kanälen.

Die Hitze des italienischen Sommers würde in weiten Ebenen die Saaten vor ihrer Reife verbrennen, wenn nicht fortwährend für ihre Anfeuchtung und Bewässerung gesorgt würde. Diesen Zweck haben nun auch die Kanäle. Hier

kommt die hohe Lage der Flüsse, wornach ihr Spiegel höher liegt als die Fläche des Landes, trefflich zu Statten; denn aus so hoch gehenden Flüssen lassen sich leicht Wasserzüge ableiten. Aus den gröfseren Kanälen, die, wie wir gesehen haben, zugleich zur Schifffahrt dienen, wird das Wasser durch eine Menge kleiner Seitenarme in die Felder geleitet, und diese dadurch feucht gehalten.

Diese Art der Bewässerung ist nicht erst in den neueren Zeiten gewöhnlich geworden; sondern die Alten wässerten auf ähnliche Weise nicht allein ihre Wiesen, sondern auch ihre Gärten und Felder. Eine Stelle in Virgil's Gedicht vom Landbau, im ersten Buch (v. 104—117.) belehrt uns hierüber mit folgenden Worten:

„Aber wie preis' ich ihn, der die Flur nach gestreuetem Saamen
Nahe verfolgt (insequitur), und die Haufen zerschlägt des zu feisten Gefildes?
Dann in die Saaten den Fluſs herlenkt und die folgenden Bäche;
Und, wenn in Gluth der Acker mit sterbenden Pflanzen verschmachtet,
Siehe, daher von der Scheitel des hüglichten Pfades den Bergquell
Lockt: sein Gesprudel ergieſst dumpfrauschend sich über die glatten
Kiesel herab und tränkt die durstenden Felder mit Labsal.
Oder, damit der Halm mit belasteter Aehre sich lege,
Der den üppigen Wuchs der Saat abweidet, so bald sie
Jugendlich über die Furchen emporgrünt? und der des Pfuhles
Sumpfige Feuchtigkeit zum schlürfenden Sande hinabführt?
Wann zumal der Strom in den wankenden Monden die Ufer
Schwellend verläſst und Alles umher mit Schlamme bedeckt hält,
Daſs die niedrigen Lachen in gährender Nässe verschimmeln.

Einige Verse im 21. Gesange der Iliade (v. 257. ff.) belehren uns, daſs schon in den ältesten Zeiten auch in Griechenland diese Art der Bewässerung gewöhnlich war. Die Worte des homerischen Gesanges heiſsen:

Wie wenn ein wässernder Mann vom dunkelsprudelnden Bergquell
Ueber Saat und Gärten den Lauf der Gewässer daherführt,
Und, in der Hand die Schaufel, den Schutt der Rinne hinwegräumt;
Jetzo strömt das Gewässer, und alle Kiesel des Baches
Werden gewälzt; und es stürzt mit rauschenden Wellen herunter
Von abschüssiger Höh' und übereilt auch den Führer.
(Vofs).

Doch wer hat nicht von den grofsen Kanal-Bauten im alten Aegypten und in Babylonien gelesen? In heifsen Ländern macht der Feldbau solche Wasser-Anlagen nothwendig; und wir haben blos anzugeben, dafs sie sich auch in Italien finden. —

Die Fruchtbarkeit der oberitalienischen Ebene war, wie Ihnen bekannt ist, schon in alten Zeiten berühmt. *Hannibal*, als er von Spanien und Frankreich her, über die Alpen kam, vertröstete, nach alter *Sage*, seine durch alle Mühseligkeiten eines Kriegszugs heimgesuchten Karthager auf die geseegneten Fluren des Padus, wo sie für ihre männliche Ausdauer einen reichen Lohn finden würden. Wie es damals war, ist es noch jetzt. Wir sehen da Wein und Getreide zugleich auf Einem Acker gedeihen. Der Wein an Ulmen gezogen und von Baum zu Baume *rankend*, beschattet die zartere Pflanze unter ihm gegen die Hitze der Sonne und erquickt das Auge durch die Grüne, die er kühlend rings verbreitet, während in hohem Sommer alles Gras, das der Sonne blos gestellt ist, verbrannt dahin stirbt und auf der glühenden Landstrafse der feine weifse Staub dem Wanderer Blick und Athem beengt. Maulbeerbäume besaumen die Wege und nähren die Seidenraupe, deren Erzeugnifs ausgeführt wird und einen nicht unbeträchtlichen Erwerbszweig ausmacht. Berühmt ist die Seidenzucht am Como-See. Auch Reisbau giebt es schon in der Lombardei; doch ist erst *Sicilien* die rechte Heimath dieses Produktes.

Malerische Gegenden trifft man in dieser fruchtbaren Ebene freilich nicht. Die Gegenden sind einförmig und darum langweilig. Man kann kaum einen Fluſs befahren, dessen Ufer trauriger wären als die des Po. Man sieht fast nirgends über den Damm hinaus. Sieht man einmal ein Dorf, so erscheint es grau und verfallen. Kommt ein Gebüsch zum Vorschein, so sind es alte Weidenbäume, so grau als der Schlamm des Gewässers. Nur wo die Ebene das Gebirge berührt, sind die Gegenden anmuthiger; so bei Brescia und Verona, besonders aber bei Vicenza. Diese letztere Gegend ist ausgezeichnet schön, und auch die Ansicht Venedig's in der unermeſslichen Wasserfläche der Lagunen kann prächtig genannt werden. Am mittleren Laufe des Po ist die Lage der Stadt zu rühmen, welche die Longobarden mit politischem Verstande zu ihrem Hauptsitze gewählt haben, *Pavia,* wo man die Alpen und Apenninen erblickt. Durch letztere wird, wie wir sahen, Oberitalien im Süden begränzt und von Mittelitalien geschieden. Wir haben bereits angedeutet, welche groſsen Kontraste die nördliche und die südliche Seite dieses Gebirges bieten. Darüber nur noch einige Worte.

Wer mit der Vorstellung nach Italien gienge, in den Apenninen ein Gebirg zu finden, das vor Allem durch die *Pracht* seiner Wälder entzücke, der würde sich sehr getäuscht haben. Der ganze Gebirgszug ist mehr oder weniger ein kahler Felsengrat, der jetzt auf seiner Höhe fast nichts hervorbringt, als schwaches Gesträuch: eine schluchtenreiche, durch plutonische Gewalten emporgehobene Masse dichten Gesteins, oft reich an langgestreckten Rücken, oft schroff zu sehr bedeutender Höhe aufragend — so ist der Gran Sasso d'Italia in Abruzzo über acht tausend Fuſs über der Meeresfläche hoch —, oft in weiten Strecken niedrig und ohne auffallend hervorstechende Formen.

Nach dem Standpunkt der politischen Ökonomie, wie ihn besonders Graf von M a l c h u s beleuchtet hat, bedürfen, im Verhältniſs zu unseren Himmelsstrichen, die italienischen Länder auch nur geringere Wälder. Im südlichen Italien erin-

nert die Kahlheit der Berge, der Mangel an Wasser und Wiesen, nach Fr. Hoffmann, an *Afrika's* Nähe. Aber *tief* in Unteritalien, gerade da, wo die Bewohner am wenigsten Holz bedürfen, ist das Land bewaldeter als im südlichen Toskana und im Kirchenstaate. Im nördlichen Italien werden indefs die Waldungen mehr beachtet, als im Römischen und Neapolitanischen. Gegen ihre Vernachlässigung im Neapolitanischen hat kürzlich Carlo Afran de Rivera, Director einer Verwaltungsstelle in Neapel, in einem Werke über die Staatswirthschaft (1832) mit Energie sich erklärt, neue Anpflanzungen vorgeschlagen, mehr jedoch um der zunehmenden Versumpfung, Verschlammung und Ueberfüllung der fruchtbaren Ebenen mit Gebirgsschutt durch Waldströme, als allgemeinem Holzmangel vorzubeugen.

Was an den Apenninen noch hervorgehoben werden mufs, das ist ihr Reichthum an edleren Steinarten. Der Marmor von Carrara und Luna ist durch alle Kunstländer berühmt, wie der parische und pentelische aus Griechenland. Aus diesen unerschöpflichen Schachten des prächtigsten Bau-Materials wurden die Marmor-Massen hervorgezogen, aus welchen die Mächtigen und Reichen Italien's, in der glänzendsten Periode ihres Landes, ihre Paläste, ihre Tempel, ihre Theater errichteten. Genua führt mit Recht den Namen der *Prächtigen* (*la Superba*), denn wo in der Welt giebt es eine Strafse von Marmorpalästen wie dort? wo eine zweite Strada Balbi, oder Strada Nuova?

Doch wir wollen dem ruhigen Gange unserer Betrachtungen nicht vorgreifen. Zunächst werden wir nun Einiges über die Natur des mittleren Italien's zu bemerken haben. Mit jedem weiteren Schritt in dem Lande wird die Natur glänzender und bezaubernder. Möchte es mir gelingen, Ihnen, wenn auch nur in Umrissen, ein Bild von ihrer *Wirklichkeit* zu geben.

II.

Die Natur Mittelitalien's.

Gränzen. Die Gegend von Genua, ihr Klima. Weg nach Pisa. Golf von Spezzia. Fruchtbarkeit. Ackerbau. Pisa. Das Arnothal. Florenz. Arezzo. Siena. Radicofani. Der Trasimenische See. Perugia. Le Vene (Clitumnus). Terni. Bolsena. Narni. Monte San Oreste (Soracte). Campagna von Rom. Rom. Tivoli. Frascati. Albano. Monte Cavo (Erdbeben). Ariccia. Gensano. Velletri Pontinische Sümpfe. Cap Circello.

Genua ist der nördlichste Punkt in dem Landstrich, den theils Naturgränzen, theils die gleichförmige Modification des Klima's gewissermaaſsen zu einem Ganzen machen, und den wir als Mittelitalien bezeichnet haben. Die Apenninen, so weit ihr Hauptzug in fast gerader Richtung von Westen nach Osten streicht, bilden die Linie, die als Gränzscheide zwischen Ober- und Mittelitalien angesehen werden kann, und diese Gränzlinie fällt ungefähr 44° 25′ nördlicher Breite. Wir haben schon bemerkt, daſs an der Westküste (*Riviera di Ponente*) des genuesischen Meerbusen's die Apenninen das Meer berühren. Der *Monte Calvo* ist der Punkt, in welchem bei dem Dorfe Loano, südlich von Savona, das Gebirg an die Küste stöſst. Vom Monte Calvo streicht es nordostwärts bis zu dem Passe *Bocchetta*, der besonders durch den groſsen Verlust berühmt geworden ist, den im August 1799 nach der Schlacht bei Novi die Franzosen hier unter Moreau gegen die Russen und Oesterreicher erlitten. Von der Bocchetta bis in die Gegend der Stadt *Pontremoli*, der nördlichsten im Gebiete des Groſsherzogthums Toskana, streicht es gerade ostwärts; weiterhin nimmt es seine Richtung nach Südosten und sendet dabei nach Nordosten hin Seitenarme aus, die bei Bologna, Imola, Faenza, Forli sich in die oberitalienische Ebene verflachen. Mit diesem ihrem Zuge also scheiden die Apenninen Ober- und Mittelitalien und was an ihren südlichen Abhängen liegt, gehört zu dem letzteren.

Dieses ist Mittelitaliens Nordgränze. Im Osten und zum Theil im Norden wird es vom adriatischen, im Westen und

zum Theil im Süden vom tyrrhenischen Meere bespült. Als Südgränze haben wir jüngst schon das Capo Circello genannt. Hier wird die Scheide nicht, wie im Norden, durch Gebirge gezogen, sondern durch die auffallenden Veränderungen der Naturerscheinungen. Das Princip der Eintheilung des Landes bleibt dabei dasselbe, denn auch im Norden, wie wir gesehen, begründen Temperatur, Boden, Vegetation — die Anerkennung eines anderen Landstrichs, und das Gebirg ist nur die bedingende Ursache der Veränderung derselben.

Das *Cap Circello* liegt unter 41° 15′ nördlicher Breite. Ungefähr unter demselben Breitegrade liegt auf der Ostküste der Halbinsel der Golf von *Manfredonia*. Das Vorgebirg, das denselben im Norden einschliefst, trägt einen ansehnlichen Berg, der gleichfalls *Monte Calvo* heifst, wie jener Berg, von welchem wir am Meerbusen von Genua die Betrachtung Mittelitalien's und seiner Eingränzung begonnen haben. Wir sehen darin das Ende sich so seltsam an den Anfang reihen, als ob der Zufall selbst diese Eintheilung begünstigend, sie gleichsam in sich zu einem Ganzen abschliefsen wolle. Von der Pracht *Genua's* als Stadt ist schon die Rede gewesen, hinweisen müssen wir aber noch auf die Pracht ihrer Gegend. Genua liegt hart am Fufse des Gebirgs, das hier zwei niedrige Vorsprünge in's Meer treten läfst. Zwischen diesen Vorsprüngen wogt das Meer und um dasselbe her in einem Halbmond steigt die prächtige Stadt am Abhang hinauf. Wo die Stadt aufhört, beginnen die grünenden Gärten mit den Landhäusern der reichen Genueser. Die Hauptmasse der Häuser liegt am östlichen Rande der Bucht und dort am Abhang des Hügel-Vorsprungs hinauf, auf dessen Spitze die Kirche Carignano sich erhebt. Auf der äufsersten Spitze des Hügels am westlichen Rande der Bucht gegen das Meer zu steht der hohe runde scharfgespitzte Leuchtthurm auf Felsengrund, die kommenden Schiffer auf hoher See in finsteren Nächten zurecht zu weisen; und zwischen dem Leuchtthurm und jenem östlichen Hügel wird die ganze grofse Bucht vom Hafen eingenommen, der mit un-

zähligen Masten prangt. Der Hafen ist rund wie ein Kessel und aufserordentlich grofs. Hunderte der gröfsten Kriegsschiffe hätten in seinem Innern Raum. Doch ist seine Südseite, wenn gleich durch zwei in's Wasser gebaute Dämme etwas geschützt, immer noch zu sehr offen gegen das Meer, um bei Südstürmen den Schiffen hinlängliche Sicherheit zu gewähren. Hohe Wogen schlagen dann oft herein, werfen die Fahrzeuge, die beisammen liegen, an einander, und zerschmettern sie wüthender als auf der offnen See. Man verlängerte und verstärkte seit 1829 den einen Damm, um den Hafen besser vom Meere abzuschliefsen. Gelingt dieses Werk, wie man erwartet, so wird der Hafen von Genua einer der besten von Europa werden, wie er einer der schönsten und prächtigsten ist. Die Lage von Genua hat nach älteren Reisenden grofse Aehnlichkeit mit der von Constantinopel.

Das Klima dieser Seestadt ist eines der glücklichsten Italien's. Unerachtet sie der nördlichste Punkt des Landstrichs ist, den wir betrachten, so sind Witterung und Boden dennoch milder als selbst in *Rom.* Man ahnt hier die Herrlichkeiten der *neapolitanischen* Natur: nur von Campanien und den noch südlicheren Ländern wird an Naturpracht die genuesische Küste übertroffen. Citronen und Apfelsinen wachsen hier schon frei in den Gärten, deren wilde Parthieen die Pinie verschönert. Die Aloe, diese prächtige Südpflanze, wächst wild. Die Berge des Seeufers sind mit unermefslichen Pflanzungen von Olivenbäumen bedeckt, worin zugleich der Schmuck und der Reichthum dieser Küsten besteht. Auch Palmen trifft man hier, auf dem Wege nach Nizza. Wer Italien besucht und nicht nach Neapel geht, mufs, wenn er sich von der Natur der italienischen Halbinsel überhaupt eine Anschauung schaffen will, wenigstens Genua mit seiner Küstenpracht gesehen haben.

Genua liegt mit Bologna unter demselben Grade der Breite; und dennoch — welcher Unterschied in der Natur beider Orte! Wer von Bologna nach Genua käme, würde glauben, aus dem Norden unmittelbar in den Süden versetzt zu sein

So grofse Kontraste kehrt die Natur diesseits und jenseits der Apenninen an den Tag. Doch ist zu bedenken, dafs was die Naturerscheinungen im Ganzen betrifft, die Gegend um Genua auch von keiner anderen in Mittelitalien übertroffen werden möchte.

Ehemals war die bergigte Küste von Genua und Pisa schweer zu bereisen. Nur schlechte Bergwege unterhielten die Verbindung zwischen den Orten des Gestades. Die treffliche Strafse, auf welcher man jetzt mit Leichtigkeit diese Landschaft bereis't, verdankt man dem gröfsten Strafsenbauer aller Zeiten, *Napoleon.* Wie die Ausgrabung des Hafens zu Cherbourg, wie die Strafse über den Simplon, gehört auch der Weg über die ligurische Küste zu seinen erstaunlichsten Werken. Auch hier mufste die Strafse bequem über hohe Berge geführt, mufsten Felsen gesprengt und Gallerien an Abgründen hingebauet, mufsten Stollen durch Berge gebrochen werden; — und jetzo gewahrt man kaum die Schwierigkeiten dieses ungeheuren Unternehmens, wenn man im Schatten von Olivenhainen über die hohen Küstenberge fährt, im Angesichte des prächtigen Landes und des prächtigeren Meeres, das wie ein Spiegel ruhig liegt und aus welchem am südlichen Gesichtskreise die Berge von *Corsica* emporsteigen.

Bevor man nach *Spezzia* kommt, überschreitet man einige gleichgültige Gegenden und dann einen hohen Berg. Auf der Spitze desselben öffnet sich die Aussicht auf einen der lieblichsten Golfe Italien's. Zwischen sanften Oelbergen liegt das Meer, und an seinem Ufer das Städtchen Spezzia und manchmal ein Gehöfte mitten in den Oliven-Pflanzungen. Es kann kein Maler eine Landschaft von sanfterem Charakter erfinden, als diese Landschaft der allbildenden Natur.

Schon ehe man nach *Massa* kommt und dann bis Pisa zeigt der Boden eine aufserordentliche Fruchtbarkeit. Es wird da nichts gebaut als Wein, Feigen und Oliven, aber diese Produkte scheint ein ungemein guter Erfolg zu empfehlen. Die Trauben hangen von den Bäumen, an wel-

chen sie, wie in der Lombardei, gepflanzt werden, wie Trauben Kaleb's herunter. Schwarz, weifs, roth sehen sie einladend aus dem dunkeln Laube. Man hat den Italienern öfters den Vorwurf der Trägheit gemacht; doch haben schon längst Reisende sie davon zu reinigen gesucht, und wenn man den Anbau dieser Felder betrachtet, ohne die Gunst des Bodens zu berücksichtigen, so mufs man sich wenigstens wundern, wie man ihn den italienischen Landbauern machen konnte.

In einer so fruchtbaren Ebene liegt *Pisa*, vor Jahrhunderten durch die Handelsthätigkeit ihrer Bürger eine blühende Republik und über 150,000 Menschen in ihren Mauern fassend, jetzt nur etwa ein Achttheil ihrer ehemaligen Bewohner zählend. Wer *Dante's göttliche Komödie* gelesen, kennt die berühmte Stelle im 33sten Gesang der *Hölle* (V. 82 — 84.), wo er über Pisa den Fluch ausspricht: „„dafs die Inseln Capraja und Gorgona sich herbewegten und einen Damm vor die Mündung des Arno machten, auf dafs der Flufs anschwellend jede Seele in Pisa ertränke,““ die Stadt wegen Ugolino's Hungertod zu strafen. Was der Flufs nicht that, hat die Zeit durch die Pisaner selbst gethan. Nach fortwährenden Drangsaalen und grofsem öffentlichen Unglück kam die Stadt in die Hände der *Mediceer* und damit erlangte sie wenigstens den Frieden.

Die Lage in der Nähe des Meeres, das nur eine Stunde entfernt ist, und die gesunde Luft machen Pisa zu einem angenehmen Aufenthalt. Häufig werden daher die pisanischen Bäder von Fremden, besonders Engländern, besucht, wozu die Nähe *Livorno's* sehr günstig ist. Jene berühmten warmen Bäder von Pisa liegen eine kleine Stunde östlich von der Stadt am Fufse des Monte St. Giuliano.

Pisa liegt in einer Ebene, die im Westen vom Meere, auf allen anderen Seiten von Bergen umschlossen ist. Diese Ebene ist vier bis fünf Stunden lang; sie erstreckt sich von den Bergen im Norden von Pisa bis zu dem Monte Nerone,

der südlich von Livorno die Seeküste berührt. Ihre Breite beträgt zwei bis drei Stunden. An ihrer Ostseite öffnen sich die Berge in ein Thal, das berühmte Thal des *Arno*. Die ganze Ebene *scheint* ehemals unter Meer gestanden zu sein. In diesen uralten Zeiten mögen die Berge umher, *vielleicht* schon zu ihrer *jetzigen* Höhe emporgehoben, eine weite Bucht eingeschlossen haben, in die sich von Osten als ein mächtiger Strom der Arno ergofs, der wohl so alt und durch den Schutt, den er mit sich führte, Eine Hauptursache der Erhöhung dieser Ebene war.

An ihrem Saum, wo die Anhöhen anfangen, ist die Ebene fruchtbar; gegen das Meer zu aber ist sie eine kahle Sandfläche, und in dieser öden Sandfläche liegt *Livorno* an der Küste; eine Stadt, die durch nichts, als durch ihren Handel Bedeutung hat.

Wir wenden uns daher das Arnothal hinauf, das wie ein Garten angebaut ist, und kommen nach *Florenz*. Stellen Sie sich einen grofsen Thalkessel vor, an dessen Nord- und Ostseite hohe Berge, die zur Hauptkette der Apenninen gehören, im Süden dagegen niedrige Hügel mit Villen, Klöstern und Kirchen bedeckt, Alles mit Oliven-Pflanzungen begrünt, und im Grunde des Thalbeckens eine grofse, kräftig blühende, sich rund ausbreitende Stadt, durch welche der Arno strömt, und aus deren Mitte sich majestätisch *Brunnelleschi's* kunstvolle Kuppel erhebt, und Sie haben eine richtige Anschauung von Florenz. Schön hat *Ariosto* den Glanz der Mediceer-Stadt an unzähligen Villen in dreien Versen geschildert: „wenn alle,“ so redete er Florenz an, „wenn alle deine zerstreuten Paläste im Umkreise Einer Mauer und unter Einem Namen gesammelt wären, so würden zwei *Rome* dir nicht zu vergleichen sein.“

Von Florenz führen zwei Strafsen nach Rom; die eine, über Siena und Viterbo, ist die kürzere; die andere über Arezzo und Perugia die schönere. Von Florenz bis Arezzo geht die Strafse das reiche Arnothal hinauf, reich an Oel und

Wein. Die Strafse nach Siena geht über eine hohe Ebene, die eben so sehr wie jenes Thal mit Fruchtbarkeit geseegnet ist.

Arezzo ist Petrarca's Vaterstadt. Dem Dom gegenüber steht das kleine Haus, worin derselbe im Jahre 1304 geboren wurde. Eine ellenlange lateinische Inschrift, die neben der Thür in die Façade eingesetzt ist, macht die Ehre, die in diesem Ereignifs die Stadt betraf, Jedem, der es lesen will, zur Genüge bekannt. Ein anderer berühmter Mann, der in Arezzo geboren, ist C. Cilnius Mäcenas, der Gönner des Horaz und Freund des Augustus. Ihm haben seine Landsleute vor wenigen Jahren auf dem Domplatz eine schlechte Statue gesetzt, worüber er sich schweerlich freuen würde, wenn er sie sähe. Die Stadt liegt am Abhang eines Hügels, auf dessen Gipfel man eine freundliche, von Bergen umgebene Ebene überschaut.

Auch *Siena* auf der andern Strafse, das fast unter derselben Breite liegt (Arezzo ist um ein weniges nördlicher), steht auf einem Hügel. Die Vegetation entspricht hier der von Arezzo: Wein, Feigen und Oel sind die gewöhnlichen Erzeugnisse des Bodens. Von Siena geht die Strafse, bergauf bergab, nach *Rom* hin; ist aber gröfstentheils nichts weniger als malerisch: es sind meistens kahle Hügel, die nur im Frühling und Herbst, wann die Saaten sie grün überzogen haben, nicht unangenehm sind, im Sommer aber abgedorrt und verbrannt den Anblick einer wasserlosen Einöde gewähren. Ein hoher berühmter Pafs, den man auf dieser Strafe überschreitet, ist der von *Radicofani*. Vor Zeiten stand ein grofses Kastell auf seinem Gipfel, Toskana's Gränzfeste gegen den Kirchenstaat. Dasselbe ist jetzt längst verlassen und verwittert von Jahr zu Jahr mehr. Starke Basalt-Massen, die man oben findet, Verschiebungen älterer Felsarten und eigenthümliche Quellen der Nähe, zeigen dafs einst plutonische Prozesse hier gewaltet haben, die Ursachen des Diluvium's dieser Gegenden.

Auf dem Wege von Arezzo nach *Perugia* kommt man am Fuſse des Berges vorbei, auf welchem die alte Etrusker-Stadt *Cortona* liegt, so wie am Ufer des *Trasimenischen See's*. Dieser runde See mit seinen Inseln ist ein herrlicher Wasserspiegel von düster-malerischem Charakter. Die Hügel, die ihn rings umthürmen, sind alle mit immergrünen Oliven-Hainen bedekt. Nicht leicht kann ein Sturm von Auſsen diesen See beunruhigen, da er von seinen Hügeln geschützt wird. Die Alten suchten in ihm einen erloschenen Feuer-Heerd.

An diesem See war es, wo Hannibal, wie Polybios und Livius erzählen, in den Sümpfen, durch die sich drei Tage lang das karthagische Heer mit furchtbaren Mühseligkeiten durcharbeiten muſste, ein Auge verlor; hier war es, wo er den römischen Consul C. Flaminius Nepos auf's Haupt schlug und sich den Weg frei machte, der ihn, wären seine eigenen Kräfte nicht so geschwächt gewesen, wohl nach Rom geführt hätte.

Auch *Perugia* liegt auf einer Anhöhe zwischen Bergen, und eben so *Assisi*, an welchem man vorbei kommt. Auf der Höhe von Perugia übersieht man gegen Süden einen groſsen Thalkessel, auf dessen südlichstem Rande *Spoleto* hervortritt. Der Bach, der dieses Thal durchflieſst, ist der *Clitumnus* der Alten, jetzt le Vene genannt. Aus diesem Thale holten die Römer die weiſsen Rinder in ihre Stadt, die sie zu Opfern nöthig hatten. Das Wasser dieses Bachs sollte die Kraft haben, die Rinder weiſs zu färben. Virgil im zweiten Buch vom Landbau (v. 146. ff.) redet den Bach an:

Weiſse Heerden von hier, und der Farr, Clitumnus, der Opfer
Gröſsestes, oft gebadet in deinen heiligen Wassern,
Führen Rom's Triumphe hinauf zu den Tempeln der Götter.

Voſs.

Taubmann zu dieser Stelle bemerkt nach dem älteren Plinius, daſs der Fluſs Melas in Böotien auf ähnliche Weise die Kraft haben solle, die Schaafe schwarz zu färben. Auch

Claudian, Properz, Silius, Statius, Sueton und der ältere Plinius reden von dem schönen Gewässer und den weifsen Rindern des Clitumnus, und von dem schattigen Haine dabei. Am schönsten aber beschreibt ihn der jüngere Plinius im achten Briefe des achten Buchs. Noch jetzt ist sein Wasser krystallklar, *purus et vitreus*, wie er es nennt, noch jetzt würde man an Münzen, die auf dem Grunde lägen, die Präge zu erkennen vermögen.

Spoleto liegt am Abhange eines Bergs, der auch durch Basalt gebildet ist. Von da steigt man den *Somma-Pafs* bergauf bis auf dessen Gipfel, wo Jupiter Summanus einen Tempel gehabt haben soll. Dieser Gebirgspafs enthält wilde Felsen-Parthieen. Hat man ihn hinter sich, so ist Terni bald erreicht.

Terni zeigt ein aufserordentliches Naturschauspiel, einen Wasserfall, der wohl in Europa seines Gleichen nicht mehr hat. Es ist der unter dem Namen der *Marmor-Cascade* berühmte Fall des Velino, der sich von einer gegen tausend Fufs hohen Felswand in das Thal der Nera herabstürzt. Der Fall hat eine sehr beträchtliche Wassermasse, der senkrechte Sturz gegen 300 Fufs. Der ganze Flufs fällt, in Staub aufgelös't, in einen Felsenkessel, von wo er sich in grünender Umlaubung weiter in neuen Fällen über das Gestein ergiefst. Uebrigens ist dieser prächtige Wasserfall nicht ein Werk der Natur, sondern der *Kunst der Römer*. Marcus Curius Dentatus war es, der im Jahre Roms 480 oder 272 vor Chr. Geb. den Velino, weil er in seinem früheren Lauf Ueberschwemmungen verursachte, über diesen Felsengrat in die reifsende Nera führte. In dem Gebirge selbst hat man in neueren Zeiten mehrere Höhlen entdeckt, wie sie in solchen Felsarten noch häufiger sind, als die starken klaren Quellen, die dem Clitumnus gleichen, der seinen Ursprung wohl kleineren Höhlungen dankt.

Terni ist das Interamna der Römer; der Name mufs uns mit Achtung erfüllen, denn T a c i t u s ist hier geboren. In gleicher Breite mit Terni liegt auf der Strafse von Siena nach

Rom der Flecken *Bolsena*, das alte Volsinii, am See gleichen Namens. Auch der *Lago di Bolsena* ist wie der Trasimener-See, rings mit Höhen umgeben, deren Gestein Spuren von Vulkanismus verräth. Dergleichen Spuren liegen in dieser Gegend überhaupt allenthalben zu Tage; dieselbe Natur zeigt auch der kleine *Lago di Vico* zwischen Viterbo und Ronciglione.

Von Terni kommt man nach *Narni*, einen kleinen, gleichfalls auf einer Berghöhe gelegenen Städtchen. Hier stürzt die Nera durch ein enges wildes Felsenthal. Hat man diesen Berggrat hinter sich, so wandert man zwischen niedrigen, aber schlecht angebauten Hügeln durch das alte Sabinerland. Der *Soractes* erscheint im Süden, bei *Borghetto* überschreitet man die *Tiber*, die man unweit Perugia, auf dem Wege nach Assisi, zum ersten Male berührt hat, man kommt durch das von einem natürlich festen Felsengraben umgebene Städtchen Civita Castellana, und man steht endlich auf dem klassischen Boden der Campagna von *Rom*.

Der Flecken *Nepi* wird von Landschaftsmalern fleifsig besucht, weil er malerische, mit Grün bekleidete Ruinen darbietet. In Monte Rossi laufen die beiden Strafsen, die von Florenz über Siena und Perugia nach Rom führen, zusammen. Nun ist die Campagna fast gar nicht mehr angebaut; sie ist eine Haide, die im Sommer völlig ausgebrannt ist, und nur in den weniger heifsen Monaten hohes blumenreiches Gras erzeugt, welches dann von Heerden aller Art beweidet wird.

Unweit La Storta zeigen sich im Süden auf Anhöhen einige Gebäude. Es sind die Villen des *Monte Mario*, wir sehen die ersten Paläste Rom's. Nach und nach kommen immer mehr zum Vorschein. Die Strafse, worauf wir wandern, ist die *Via Flaminia*. Die Peterskuppel steigt hinter dem *Monte Mario* hervor, und wir stehen an *Ponte Molle*, dem *Pons Milvius* der alten Römer, auf welcher Brücke wir zum dritten Mal die Tiber überschreiten.

Bald kommen wir in eine lange Strafse, von Osterien und Landhäusern, ohne Seitengassen, welche gerade auf die *Porta del Popolo* führt. Endlich sind wir auch durch diese hinein und die Siebenhügel-Stadt ist erreicht: wir sind in Rom, stehen auf dem Boden, den Kunst und Weltgeschichte zum wichtigsten der Erde geheiligt haben.

Von der Kunst in Rom werden wir besonders sprechen; über seine Natur mögen wenige Worte genügen: bekannter Maafsen liegt jetzt die Stadt, wenn man den *Monte Citorio* und den *Monte Giordano* dazu rechnet, auf 12 Hügeln: Palatinus, Aventinus, Capitolinus, Cölius, Esquilinus, Quirinalis, Viminalis, Pincius, auf dem linken; und die zwei übrigen: der Vaticanus und das Janiculum, auf dem rechten Tiber-Ufer. Rom, von hohen Punkten angesehen, von wo es sich ganz überschauen läfst, vom Monte Mario, vom Janiculus, vom Thurm des Capitols, besonders aber von der Höhe der Peterskuppel, erscheint mit seinen ungeheueren Palästen und Ruinen in einer Pracht und Grofsartigkeit, worin keine Stadt der Erde auch nur entfernt sich ihm wird vergleichen können. Die verödete Campagna mit ihren unzähligen Ruinen aus alter Zeit erhöht diese Majestät ohne Gleichen, und die Berge von Tivoli, von Frascati und Albano bilden dazu einen malerischen dunkelblauen Hintergrund.

So die Natur von Rom. Schon die alten Römer sprachen, so wenig sie Naturbeschreibungen liebten, mit Entzückung von dem Anblick ihrer Stadt und Gegend, und stritten sich über die schönsten Punkte. Horaz rühmte Tivoli über Alles, Valerius Martialis äufserte dagegen in seinem Epigramm (IV, 64) an die Gärten des Julius Martialis auf dem Janiculus:

„Wen'ge Hufen von Julius Martialis,
Weit beglückter, als Hesperiden-Gärten,
Liegen dort auf dem langen Janusberge,
Und Einöden bekränzen diese Hügel,
Und dem ebenen sanft erhöheten Gipfel

Lacht des reineren Himmels holde Nähe,
Und wenn Nebel die krummen Thäler decken,
Strahlt er einsam im Glanz des eignen Lichtes.
Zu den hellen Gestirnen sanft erheben
Sich der mächtigen Villa schöne Giebel,
Hier erblickst Du die sieben Herrscherberge,
Von hier kannst Du die ganze Roma schauen,
Den Albaner und Tusculaner Hügel,
Was von älteren Oertern um die Stadt liegt,
Dort die alte Fidenä, Saxa Rubra;
Der jungfräulichen Blutes sich erfreuet,
Dorten Anna Perenna's reichen Fruchthain;
Die Flaminische Strafse, sammt dem Salzweg, *)
Zeigt die Sänften, indefs die Wagen ruhen,
Dafs den lieblichen Schlaf das Rad nicht störe,
Den nicht fördernder Ruf der lauten Schiffer
Nicht Lastzieher - Geschrei vermag zu brechen;
Ist die Milvische Brück' auch nah, und gleiten
Zahllos Barken den heil'gen Strom hinunter.
Diese Flur (sie verdient des Hauses Namen)
Uebergiebt Dir der Eigner, wie die Deine,
Traun, so gastlich, in schrankenloser Freiheit,
Steht zu freundlicher Pflege sie geöffnet.
An Alcinous fromme Laren denkst Du,
An den reicher gewordenen Molorchus. —
Ihr die alles — Ihr unbedeutsam achtet,
Baut Tiburtischen Forst mit hundert Karsten,
Und Präneste dazu; und Einem Pflanzer
Gebt die hangende Setia zum Anbau,
Wenn, nach meiner Entscheidung, Martialis,
Wen'ge Hufen den Vorzug nur erhalten."

Wittmann.

Der Römer, der recht im Vollgenusse seiner Natur leben will, begiebt sich nach Tivoli. Der Lieblingssitz des Horaz, [wenn er da überhaupt einen eignen Sitz hatte], mufs wohl noch heute die Freunde der Natur einladen. Und wahrlich mit welchen zauberhaften Reizen!

*) Wo die Sabiner Meer - Salz nach Rom führten. —

Hören Sie über Tivoli ein ausführlicheres Wort: das Wort meines Freundes und Reisegefährten, C. F. Scholler.

„Hinter der Locanda, neben dem sogenannten Tempel der Sibylla tritt man durch eine Thüre in einen Weinberg, der steil am Berghang liegt und durch welchen ein bequemer vom Grafen Miollis angelegter Pfad hinunterführt. Rechter Hand in der steilen Felswand von Kalktuff zeigte uns der Cicerone die Stelle eines Rades, das überkrustirt worden, und dann verwittert war. Kleine Höhlen und Löcher, auf diese Weise entstanden, finden sich bekanntlich häufig in Felsmassen der Art. Dem Weinberg, durch welchen der Pfad abwärts führt, gegenüber, am jenseitigen Berghang etwas zur rechten Hand zeigen sich antike Mauerreste mit Arcaden und Oeffnungen, welche aussehen, als ob sie gebaut seien, um den Berghang zu stützen. Es sind Reste der Villa des Marius Vopiscus. Etwas weiter zur rechten Hand, d. h. westlich von diesen Mauerresten, zeigt sich der unbedeutende obere Theil der sog. Fontäne Bernini's. Wir sahen rückwärts, und sahen über uns auf der Felswand den noch ganz wohl erhaltenen Theil der Rotunde des herrlichen Vestatempels und daneben die hintere Seite des sog. Sibyllentempels. Der Vestatempel auf der Höhe des mit vielen Höhlen durchlöcherten Felsens gewährt, von unten gesehen, einen unendlich lieblichen Anblick. Der dumpfe ewige Donner der Tiefe verkündet dem Hinabsteigenden das Wunder, dem er entgegengeht."

„Die grofse Cascade des Anio, die aus zwei grofsen, von einander gesonderten Fällen neben einander besteht, ist an der nordwestlichen Seite des dem Hinuntersteigenden gegenüber liegenden, von der Stadt Tivoli nordöstlich gelegenen Bergs, und zwar an der Nordostseite des Hügels, auf welchem Tivoli selbst liegt und welcher eigentlich nur einen Theil dieses Berges ausmacht. Der östliche Fall ist unter dem Namen der *Fontäne Bernini's* bekannt, weil dieser Baumeister ihn angelegt hat. Ein schmales reifsendes Bächlein stürzt er sich oben hervor und abwärts. Die Hälfte des Wassers bricht

dann durch eine grün überwachsene Höhle der Tuffwand, und so stürzt die ganze wallende Wassermasse der Cascade in zwei hart neben einander sinkenden Strömen senkrecht hinunter in die Tiefe, wo sie krachend am Felsen zerstiebt, in weifsem Schaum, wie von Feuer gejagt, aufsprudelt, und, ein liebliches grünliches Bächlein, weiter fliefst. Der eine Strom des Falls bleibt während des ganzen tiefen Sturzes fast durchsichtig krystallenhell, der andere geht in schimmernden Schnee aus einander.“

„Wendet man sich von der Beschauung dieses Falles links, so tritt man in ein hohes, von der freien Natur gesprengtes Bogengewölbe, welches durch wild hereinhangende gewaltige Klippen gebildet wird. Es ist die *Grotte Neptun's.* In der Mitte der Decke fällt durch eine zackige Oeffnung, durch eingestürzte Massen des Gestein's entstanden, der blaue heitere Tag herein — ein Sonnenblick in grofse schauerliche Oede. Graues und grünes Moos umzieht die Felsen der Grotte, in welche immerdar ein feuchter Dunst von beiden Cascaden hereinstäubt. Der Hintergrund dieser wunderbaren Grotte zeigt ein wildes einziges Schauspiel, die grofse Cascade des Aniene. Tosend kocht das Wasser, vom Tage jenseits der Grotte durchschimmert, durch eine enge Höhle der Felswand, wie ein endloser mit ungebändigter kühner Kraft auf einander drängender Fall lebendigen Schnee's. Aufspeiend, zahllose Wirbel durch die Felsenzacken drehend, windet es sich, ein gährender Strom dampfenden Silberschaum's, weiter herunter durch's nächtliche Dunkel der Grotte, und bricht dann, ein durch tausend aufgetriebene Blasen grünlich leuchtender Giefsbach, an den neuen Tag heran, wo er mit gewaltigem Strome in ein tief gehöhltes Felsbekken hellgrünen Gewässers sanfter hinabwogt. Die vereinigten Wasser beider Fälle, welche zusammen die grofse Cascade bilden, rollen hierauf murmelnd hinab in das Thal, etwa 200 Schritte weit, wo sie sich in die finstere Kluft der *Sirenen* verlieren. Das Felsenbekken, in welches sich beide Cascaden ergiefsen, ist auf drei Seiten von

Tufffelsen umgeben, welche eine ungeheure, senkrecht in die Luft steigende Wand bilden. Wilde Feigen grünen aus ihren Ritzen und Höhlen heraus und über dem Moos und den Farrenkräutern, womit sie hie und da bräunlich und grün überwebt ist. Ein feierliches Halbdunkel herrscht immerdar in dem tosenden Abgrund, und selbst der Sonne hellerer Strahl, wann er über die Klippen herunter fällt, vermag nicht, es völlig zu verscheuchen. Wir sahen aufwärts, und über der Kluft, in deren feuchtem Schoose wir athmeten, kreis'ten grofse schwarze Vögel, die in den geheimen Höhlen der Felsen nisten, wo keines Menschen Hand sie erreichen mag."

„Die Sonne stieg jetzt über den Rand des Berges, und siehe, vor unsern Augen trat aus der finsteren Grotte Neptun's im feinen Silberstaube der Cascaden, der wie Millionen heller Diamanten durch die Luft flatterte, ein Regenbogen mit hundert Farben glänzend ihr prachtvoll entgegen."

„Tritt man aus Neptun's Grotte heraus, so führt rechts eine Treppe auf einen Vorsprung des Felsen hinauf, wo man eine bequemere und alle einzelne Parthieen bestimmter aufdeckende, doch nicht so malerisch reiche Ansicht der beiden Fälle der Cascade hat."

„Vom Wasserfall giengen wir den Bergpfad durch den Weinberg, auf welchem wir herabgestiegen waren, wiederum hinauf, bogen aber auf halbem Wege rechts in einen wenig gangbaren, durch Hecken und Dorngesträuch sich fortschlängelnden, Pfad ein, auf dem wir uns abermals in den Abgrund hinunterwanden. Anfangs läfst sich der Pfad noch betreten, weiter unten aber ist er kaum gangbar und an manchen Stellen selbst gefährlich. Durch üppig wucherndes Unkraut und über glatte Felsen könnte man noch hinwegwandeln, aber an manchen Stellen unten ist der ganz schmale Pfad sehr steil und der Kalkboden durch den ewigen, von der Cascade herunter stäubenden Regen tief aufgeweicht, so dafs der Fufs jeden Augenblick ausgleitet, und der Wanderer in Gefahr ist, in den Abgrund hinunter zu stürzen. Langsam und mit Vor-

sicht war der mühevolle Weg zurückgelegt. Angelangt in der Tiefe, stiegen wir durch das nasse Gras und über glatte Felsen etwa zwanzig Schritte rechts und befanden uns unter dem Bogen der *Grotte der Sirenen*."

„Eine Kluft von furchtbarer Wildheit, durch ungeheure über einander gethürmte und drohend hereinhangende Klippen gebildet, ist diese schauerlich prachtvolle Grotte. In ihrer Mitte verliert sich das Wasser des Aniene, von der Cascade herunterrauschend, völlig unter Gestein und senkrecht in einen unabsehbaren Schlund, so dafs nichts mehr davon zu gewahren ist, und nur das unterirdische Tosen vernommen wird. Das Gestein des vorderen Theiles der Grotte sieht röthlich grau und ist am Gewölbe oben von frischem Farrenkraut übergrünt. Von dunkelm Violet schimmern die Felsen des Hintergrundes, der sich nach der rechten Seite hin durch tiefes Dunkel weit hinunter zieht, wo mehrere von der Gewalt des Wassers machtvoll herein gerissene Baumstämme und Felstrümmer unter einander liegen. In der Ferne leuchtet durch das Dunkel der helle Tag herein, und in seinem Lichte schimmern grünlich hell die moosigen Felsen der Grotte von der jenseitigen Oeffnung herüber. Ganz in der Ferne sieht man den, jenseits der Kluft wieder zu Tage gekommenen grünlichen Bach von Schaumblasen überflogen, ruhig durch die milden Auen des Thales hinströmen. Wendet man das Auge von der Grotte rückwärts, so sieht man die grofse Cascade von der Spitze der Klippenwand wie aus den Wolken in den schwarzen Schlund herunter brausen, und, ewig gleich, einen leichten Staubregen von demselben sich entgegen wehen."

„Voll des grofsen Eindrucks wanderten wir rückkehrend den gefährlichen Pfad hinauf. Ein letzter Blick in die Kluft der Sirenen und über den ganzen Wasserschlund, aus dem ein dichter schneeheller Dampf aufschwebte, zeigte uns auf dem letzten einen grofsen glänzenden Regenbogen, der das Zeichen des Friedens über den tobenden Kampf wölbte etc."

Seitdem wurde der Haupt-Wasserfall in *Tivoli* durch neue Anordnung seiner gröfsten Schönheit beraubt. Am 8. October 1835 öffnete der Architekt Folchi in Gegenwart Gregor's des XVI. dem Wasser des Anio zwei neugesprengte Stollen im Monte Catillo, um die Stadt gegen die wiederholten Ueberschwemmungen zu sichern. Man bemühte sich dabei, die Grotte Neptun's zu schonen, zumal das Wasser, das durch sie stürzte, — vorher mehrere Mühlen treibt. Auch dachte man den *berninischen* Fall, der sich mehr durch Zierlichkeit, als durch Grofsartigkeit auszeichnet, offen zu erhalten. Im Februar 1836 hat indefs der hohe Wasserstand in Tivoli die Grotte Neptun's dem Zusammensturz nahe gebracht. Die Stollen des neuen Falles konnten die grofse Wasser-Masse nicht fassen. Der Flufs gieng über die Brüstung des alten, stürzte mit Gewalt durch die Grotte, rifs einen Fels, der als natürlicher Pfeiler diente, mit sich, und bedrohte die ganze obere Felsdecke mit Einsturz. Man tröstet sich, in der Ueberzeugung, dafs dieser Wasser-Stand ohne den neuen Abzugs-Kanal einen grofsen Theil der Stadt zerstört haben würde.

Der anmuthsvolle Aufenthalt, den das gewässerreiche *Frascati* darbietet, ist weltbekannt. In Frascati sind die meisten Villen der römischen Vornehmen, wo sie in den heifsen Sommermonaten, wann in dem tiefgelegenen Rom die ungesunde Luft (*aria cattiva*) herrscht und allerlei Krankheiten, besonders Fieber herbeiführt, einige Zeit zuzubringen pflegen. Auf dem Berg, an dessen Fufs Frascati liegt, lag Cato Censor's Vaterstadt, das alte Tusculum.

Wenige Stunden davon liegt *Albano* am Ufer seines lieblichen See's. Auch dieser See, wie mehrere, die wir zu nennen Gelegenheit hatten, ist ein runder Kessel mit Basalt-Ufern und zeigt sich wie der Krater eines längst erloschenen Vulkan's. An seinem östlichen Ufer erhebt sich der hohe Mons Albanus, jetzt *Monte Cavo* genannt, von dessen Gipfel, der zur Römerzeit einen Tempel des Jupiter Latialis trug, man eine der weitesten und prächtigsten Aussichten von ganz Ita-

lien geniefst. Winkelmann erklärte diese Gegend für eine der schönsten, die er sah, wie Leopold von Buch die Aussicht von der Villa Mondragone bei Frascati.

Am steilen Abhang des Monte Cavo, wo er aus dem See emporsteigt, lag in grauer Vorzeit *Alba Longa*, die Mutterstadt Rom's. Ein einziges Mauertrumm wird als der letzte Rest der Stadt gezeigt. Doch erkennt man noch sehr gut die „Spuren ordnender Menschenhand“ an den Felsen.

In Albano erlebten wir ein *Erdbeben*. Nächst Island ist Italien unter allen europäischen Ländern dasjenige, welches mit seinen Inseln die häufigsten Erdbeben erfährt. Wer kennt nicht die Bewegungen, welche im Jahre 63 nach Chr. Pompeji und Herkulanum erschütterten, die schon im Jahre 79 darauf, am 23. November, von der Asche des Vesuv wie mit Schnee überdeckt, und später von seiner Lava theilweise überfluthet oder durch Alluvionen mit Tuff umhüllt wurden.

Das kleine Erdbeben, welches wir in Albano erfuhren, gieng in zahlreichen Stöfsen vorüber, die in ungleichmäfsigen Zeiträumen aufeinander folgten und die Bewohner der Umgegend mehrere Wochen in Furcht und Angst hielten. Die Witterung war damals abwechselnd; der Umfang der erschütterten Strecke nicht eben grofs. Es ist eine vulkanische Region und solche Gegenden sind es, in welchen auf allen Welttheilen die Erschütterungen sehr oft lange anhalten. Der Stofs, den wir früh Morgens empfanden, dauerte keine Sekunde und bestand, wie gewöhnlich bei leichteren Erschütterungen, aus einer lothrechten Hebung und horizontalen Schwankung. Die Empfindung selbst, die er uns verursachte, können wir einigermaafsen der Empfindung eines elektrischen Schlages vergleichen.

Die Flecken *Arricia* und *Gensano* sind fortwährend der Aufenthalt vieler Landschaftsmaler, die hier Natur-Studien machen. *Velletri*, wohin man dann gelangt, liegt auf einem mit Oliven-Bäumen bepflanzten Hügel. Unweit dieser Stadt beginnen die *pontinischen Sümpfe*: Niederungen am Fufs der

Apenninen gegen das Mittelmeer, versumpft durch Stockung der Gewässer, die der üppige Pflanzenwuchs, den sie nähren, auf dem kalkigen Boden bei dem Mangel an Bewohnern, die ihn bearbeiten, noch vermehrt. Aus stark entwaldeten, doch zum Theil grünenden Höhen führen seit unvordenklichen Zeiten meist träge Bäche, Schlamm und Gerölle herab. Und in der That scheint auch dieser Küsten-Strich vielleicht mehr noch, als der von Paestum, während der jetzigen Erd-Periode sich merklich erhöht zu haben. Schon Horaz spricht von den Versuchen, die zu seiner Zeit zur Austrocknung dieser Niederungen gemacht wurden. Viele Beherrscher des Kirchenstaates liefsen gleichfalls daran arbeiten. Schon die Römer bauten hier Strafsen. Die jetzige treffliche Strafse, welche durch sie hinführt, ist von Pabst Pius VI. angelegt. Eine von den Brücken, über welche sie führt, ist noch altrömisch. Die Sümpfe werden von vielen Kanälen durchkreuzt und nähren im Sommer durch ihr hohes Gras zahlreiche Heerden aller Art. Ihre Länge beträgt eine gewöhnliche Tagreise.

Die Vegetation in den pontinischen Sümpfen ist der Feuchtigkeit und des fetten Bodens wegen sehr üppig; bisweilen zeigen sich selbst malerische Punkte. Allmählig sieht man im Westen einen hohen Berg wie eine Insel aus der Ebene der Sümpfe steigen. Es ist das *Cap Circello.* Es winkt uns zur Gränze Neapel's, in die *höchsten* Wunder der hesperischen Natur.

Apenninen gegen das Mittelmeer, verhindert durch Stockung der Gewässer, die der üppige Pflanzenwuchs, den sie nähren, auf dem kalkigen Boden bei dem Mangel an Einwohnern, die ihn bearbeiten, noch vermehrt. Aus stark entwaldeten, doch zum Theil grünenden Höhen führen [illegible] meist enge Bäume, Schlamm und Gerölle herab. Und in der That scheint auch dieser Küsten-Strich weit mehr noch als der von Paestum, während der jetzigen Erd-Periode sich merklich erhöht zu haben. Seitdem Horaz spricht von den Versuchen die zu seiner Zeit zur Austrocknung dieser Niederungen gemacht wurden. Viele [illegible] des [illegible] gleichfalls daran arbeiten. [illegible] hier eingelassen. Die jetzige treffliche Strasse, welche durch sie hinführt, ist von Pabst Pius VI. angelegt. Nahe vor dem [illegible] über welche sich dort [illegible] werden von vielen Kanälen durchschnitten und [illegible] men durch ihr hohes Gras [illegible] Art. Ihre Länge beträgt eine gewöhnliche Tagreise.

Die Vegetation in den pontinischen Sümpfen ist der Feuchtigkeit und des fetten Bodens wegen sehr üppig; hin und wieder zeigen sich selbst südländische Pflanzen. Allenthalben sieht man im Westen einen hohen Berg, wie eine Insel aus der Ebene der Sümpfe steigen. Es ist der Cap Circello; es [illegible] zur Grenze Neapels, in die [illegible] der [illegible] Natur.

III.

Die Natur Unteritalien's.

Terracina. Mola di Gaëta (Castellone). Campagna felice. Caserta. Neapel. Ischia und Capri. Monte S. Angelo. Sorrento. Vesuv.

Die vulkanischen Erscheinungen in Italien überhaupt. Feuerberge. Salzen. Schlammvulkane. Steinöl. Die Feuer von Pietra Mala. Lagonen, Fumacchien. Solfataren. Maccaluben (Wasser-Vulkane.)

Systematischer Zusammenhang dieser Erscheinungen in Italien.

Breitblätterige Feigen, dunkelgrüne Citronenbäume, Granaten mit feuerrother Blüthe, saftige Ranken der indischen Stechfeige, die Aloe Amerika's und, sparsamer aufragend, die hohe afrikanische Palme, bilden zusammen einen schattigen dichten Hain und über demselben, von Myrten- und Oliven-Waldungen umgeben, liegt *Terracina* mit platten Dächern am Fuſs der Apenninen. Diese fremdartige Vegetation versetzt uns im Geist in die fernen Länder jenseit des Ocean. Die Wellen des blauen Meeres brechen sich hochaufrauschend am Ufer, und in's Unermeſsliche sehen wir über seine Fläche nach Westen, zur rechten Hand das Cap der Circe, zur linken das feste Gaëta wie aus dem Meeresschoos emporgestiegen.

Tief unter der Burg, die der Gothe Theodorich auf den hohen Gipfel des malerischen Passes von Terracina gründete, fahren wir am Ufer hin, so nahe am Wasser, daſs die Salzfluth fast die Räder des Wagens benetzt, dann zwischen Berge von unbeträchtlicher Höhe hinein nach dem Städtchen Fondi. Hier ist die Gränze von Neapel, hier — nach Jean Paul's Ausdruck im Titan — beginnt der neapolitanische Weltgarten.

Durch Weinpflanzungen geht es ein hohes Thal bergan, zwischen ziemlich *kahlen* Bergen nach dem malerisch gelegenen Itri. Es ist, als ob die Natur, um uns auf die Erscheinungen ihrer *höchsten* Fülle vorzubereiten, zuvor durch *magere* Gegenden uns führen — als ob die Natur uns *überraschen* wolle. Das Thal bedeckt sich mit dichter Grüne. Nichts ist zu sehen auſser Oliven und Cypressen; da öffnet es sich — und man sieht hinaus auf das blaue unendliche Meer.

Wo man das Meer wieder berührt steht ein alter Thurm. Er wird für Cicero's Grabmal gehalten. An dieser Stelle wurde, nach der Sage, der gewandte römische Redner er-

mordet, eben als er auf der Flucht begriffen war. Wenige hundert Schritte davon sieht man in einem Citronen-Garten, der bis an's Meer hinabreicht, die weitschichtigen Trümmer eines grofsen und prächtigen antiken Gebäudes. Man hielt es für die Reste von Cicero's formianischem Landgut, von wo aus sich derselbe vor seinen Verfolgern flüchtete. (Indessen ist dieses keineswegs gewifs, obgleich es sicher ist, dafs dieses Landgut in der Nähe lag. Die Inschrift eines Steins, der vor etwa dreifsig Jahren ungefähr eine Miglie weiter westlich nach Gaëta hin unter alten Ruinen im Garten einer Villa gefunden wurde, dürfte Cicero's Formianum dorthin, also etwas westlicher verlegen, hätte nicht der Redner, was man bisher übersehen, nach Plutarchos, bei Gaëta *mehrere* Landgüter gehabt.)

Hier also stand das alte Formiae, jetzt ein freundlicher Flecken, Castellone, weiterhin *Mola di Gaëta* genannt. Die Häuser des Fleckens liegen in Einer Reihe an der Küste; das erste Haus ist der Gasthof, hinter welchem der Citronengarten mit den Ruinen von Cicero's vermuthlichem Formianum liegt.

Vom Balkon des Gasthof's überblickt man eine der lieblichsten und prachtvollsten Gegenden Italien's, den herrlichen Golf von Gaëta. Zur Linken ziehen sich malerische grünende Berge in's Meer hinein, unter dem Namen Monte Dragone. An diesen Höhen zogen die Römer ihren *Falerner*, der aber jetzt nicht mehr seinen Ruhm im Alterthum rechtfertigt. Wo dieses Gebirge im Meere endet, steigt weit hinter ihm ein anderes hoch aus demselben empor. Es ist die Insel Ischia mit ihrem hohen Gipfel, dem Epomeo. Ueber den Mondragone sieht man an hellen Tagen einen schwarzen Dampf von einer Bergspitze gen Himmel steigen — die Rauchsäule, die dem Feuerkessel des *Vesuv* entquillt.

Zur rechten Hand steht die Festung Gaëta auf dem vordersten Rande einer Landzunge über dem ruhigen Meeresspiegel. Zwischen Gaëta aber und dem Mondragone liegt der liebliche Golf in seiner ganzen Ausdehnung, und an seinem Ostgestade die lange Häuserstrafse von Mola und Castellone.

Nun kommen wir durch eine Ebene von unerschöpflicher Fruchtbarkeit, die weit gepriesene *Campagna felice*. Der Name des glücklichen Gefildes, den dieser über Alles geseegnete Landstrich, selbst im Munde seiner Bewohner, führt, bürgt am sichersten für den unvergleichlichen Reichthum seines Bodens, der die geringe Arbeit alljährlich mit dreimaliger Ernte lohnt. Das ist in Wahrheit das Land, wo Wein und Oel fliefst. Die Rebe ist hier nicht mehr das niedrig sprossende Gewächs, sondern ein starkstämmiger Baum, dessen Aeste hoch über die Ulmen hinauftreiben, die ihm zur Stütze dienen. Die Ueppigkeit Campanien's ist von weltgeschichtlichem Interesse, denn auf diesem Boden war es, wo die wilden Horden afrikanischer Beduinen, die kriegerischen Keltiberier und die rauhen, wie Polybios sie nannte, „schwerbeweglichen" Kelten verweichlichten, die der karthagische Hannibal zum Schrecken Rom's über die Eisfelder der Alpen geführt.

Schöne Ansichten gewährt dieses Fruchtland indessen keineswegs. Sogar die Ströme sind durch den fetten Boden getrübt, den sie durchfliefsen, so der Vulturnus, so der Liris bei den Ruinen des alten Minturnae, den jetzt die Italiener Garigliano nennen. Capua, Aversa, Caserta liegen in der Ebene, zum Theil an kahlen abgedorrten Hügeln. Das prächtige, von *Vanvitelli* gebaute königliche Lustschlofs zu *Caserta* hätte in *jener* Umgebung fast in keine gleichgültigere Gegend gebaut werden können.

Schon ehe man *Capua* erreicht, sieht man den Bergkolofs, mit der Rauchsäule über seinem Haupte, im Westen aus der Ebene emporragen. Dann aber verliert man ihn wieder aus dem Auge, um ihn erst in der Nähe in seiner ganzen Gröfse zu begrüfsen.

Ueber einen kleinen Hügelrücken die Strada Nuova hinabfahrend erblickt man zum ersten Mal das majestätische *Neapel*. Eine Landschaft wie diese, so in Allem ein Ganzes, hat die Natur kaum wieder hervorgebracht; auf dem Runde

der Erde ist keine bekannt, die ihr bestimmt v o r gezogen werden könnte. In Italien kennt man einen enthusiastischen sprichwörtlichen Ausruf, der dies darstellen soll: *Neapel sehen und sterben*! und Göthe sagte einst, dafs der nie gänzlich unglücklich werden könne, dem die Erinnerung an Neapel geblieben!

Die Italiener nennen den wunderschönen neapolitanischen Meerbusen *il Cratero di Napoli*, den Becher von Neapel; nicht gerade mit Unrecht, denn die Form des Golfs entspricht wenigstens einigermaafsen dieser Benennung. Denken Sie sich einen grofsen, ziemlich gerundeten Kessel, dessen Rand theils sanfte Hügel, theils steile Felsenberge sind, die bis zu 4000 Fufs Höhe aufsteigen. Nach Westen ist der Rand durchbrochen und die unermefsliche blaue Fluth, die draufsen wogt, dringt da herein und füllt den ganzen Grund. Rundum am Rande des Wellenspiegels ist, der Bogen des Meerbusens, vom Vorgebirg Misenum, das im Norden seine äufserste Spitze ausmacht, bis zum Vorgebirge der Minerva, das ihn im Süden abschliefst, gegen 20 deutsche Stunden lang, von Hunderttausenden von Menschen bewohnt: die ganze Küste fast *eine einzige Stadt*. Denn Bajae, Pozzuoli, Neapel, Portici, Resina, Torre del Greco, Torre del Annunziata, Castel a mare, Vico, Sorrent und Massa, wie die Orte der Reihe nach heifsen, hängen theils unmittelbar zusammen, theils sind sie nur durch Villen mit Palästen, durch Citronen- und Weingärten, durch Oliven- und Kastanienhaine getrennt. Wer beschreibt das laute, rege Leben, das an diesen Küsten, auf diesem Meere herrscht? Wer den tobenden Lärm des Molo, des Toledo, der Chiaia zu Neapel? — Nicht einmal die Nacht vermag das ewige Getöse zu dämpfen, denn wenn das Geschrei des Einen nach Mitternacht aufhört, erwacht gerade sein Nachbar zum folgenden Tag.

Die Nordküste des Meerbusens nimmt gröfstentheils ein langer Hügelrücken ein, dessen vorderster Theil *Posilippo*

heifst und mit zahllosen Landhäusern besetzt ist. Der Theil des Hügels, der auf den Posilippo folgt, heifst *Vomĕre*. Auf einer ziemlich steilen Vorhöhe desselben erhebt sich das Kastell *S. Elmo*, zu dessen Fufse, von ihm beherrscht, das ungeheuere Neapel zwischen dem Hügel und dem Meere ausgebreitet liegt. Hart unter den Mauern von S. Elmo liegt am Abhang des Hügels die ehemalige *Certosa di S. Martino*. Dieses Gebäude hat immer noch den alten berühmten Namen, den es zu der Zeit führte, da es ein Karthäuserkloster war, obgleich es seit einer Reihe von Jahren in ein Invalidenhospital umgewandelt ist. Die Neapolitaner gaben dieser Karthause den stolzen Beinamen der *Blume von Europa*. Und wahrlich mit Recht, denn diese Aussicht über Neapel und den Meerbusen, den Vesuv und Capri, geht fast über allen Ausdruck mit Wort und Pinsel.

Die Inseln *Capri* und *Ischia* liegen am Eingang des Meerbusens in der offenen See. Die letztere, ehemals oft von Vulkanen verheert, deren jüngster Schlund, der Monte Rotaro, vor fast gerade 400 Jahren zum letzten Mal Feuer auswarf, ist jetzt mit der üppigsten Vegetation bedeckt. Unermefslich und herrlich ist die Aussicht von ihrem höchsten Gipfel, dem Epomeo. — Mager ist dagegen die Vegetation der Insel Capri; sie selbst aber durch ihre eigenthümliche Bildung scheint, wie schon mehrseitig bemerkt wurde, in morgenländische Meere zu gehören. Nur an zwei oder drei Punkten ist sie zugänglich; sonst umgeben sie allenthalben unnahbare senkrechte Felsenwände.

Die Felsenkette im Süden des Meerbusens ist hoch und steil, ihr höchster Gipfel der *Monte S. Angelo*. Ihn bei Sonnenuntergang glühen zu sehen, gehört unter die prächtigsten Schauspiele der Erde. Auf einer kleinen, auf drei Seiten von Felsen, auf der vierten vom Meere umschlossenen Ebene liegt an dieser Bergkette Tasso's Vaterstadt *Sorrento*.

Zwei Punkte sind noch, aufser den schon genannten, zur

Ueberschauung des Meerbusens von Neapel und der benachbarten Busen berühmt. Der eine ist das Kamaldulenser-Kloster del Monte, der andere der Gipfel des Vesuv. Auf dem *Kamaldulenserkloster* übersieht man völlig den Golf von Neapel und den von Bajae und theilweise die Golfe von Gaëta und von Salerno. *Salerno's* Meerbusen, wie grofsartig auch das Cap Tummolo ist, das seine Nordseite umfafst, ist dennoch dem von Neapel nicht zu vergleichen, schon aus dem Grunde nicht, weil es keinen Punkt giebt, wo man ihn ganz in's Auge fassen kann. Der südliche Charakter seiner schroffen Felsenküsten ist übrigens aufserordentlich prächtig.

Der *Vesuv* erhebt sich auf dem Ostgestade des Busens von Neapel aus der Ebene, abgesondert und ohne unmittelbaren Zusammenhang mit den nächsten Bergen. Er ist gleichsam die Krone der ganzen Landschaft: so prachtvoll sein Anblick ist, so prächtig ist der Ausblick von seiner Höhe. Seine Wichtigkeit für die Gegend sowohl als das historische Interesse, das sich an ihn knüpft, dürften eine ausführlichere Darlegung über ihn entschuldigen:

Vernehmen Sie hierüber die Worte aus der „italienischen Reise“ meines Freundes, Carl Friedrich Scholler, vom Jahre 1829:

„Ein schlechter, holperiger, steiniger Weg führte uns nach und nach durch die üppigsten Pflanzungen von Wein, Feigen und Aprikosen aufwärts. Hier wächst der ächte *Lacrymae Christi.* Der Weg geht nicht steil, sondern zieht sich ganz flach bergan. Der Boden ist Alles Auswurf des Vulkan's. Nach und nach wird die Vegetation immer geringer und man kommt über ein weites Lavafeld. Hier wird der Pfad manchmal sehr enge, weil er sich durch die Lavablöcke windet. Es ist ein schrecklich ödes braunrothes Gefild. Die Massen sind zusammengedrängt und starren spitz und zackig in die Höhe, als wären die rothen Flammen in ihrer wüthendsten Hitze erstarrt, Diefs ist die Lava vom letzten Ausbruch des Vulkan's.“

„Hat man sich durch diese fürchterliche Klippensaat hin-

durchgewunden, so kommt man wieder durch niedriges, mager grünendes Gesträuch, und so geht der schlechte holperige Pfad allmählig aufwärts bis zum Hause des Einsiedlers, das man nun bald erreicht hat. Der sogenannte Eremit ist weiter nichts, als ein Wirth in Mönchskleidung, bei dem man sich für theueres Geld mit Käse, Brod und schlechtem Wein zur folgenden beschwerlichen Wanderung zu stärken pflegt. Wir liefsen uns an den Steinen nieder, die unter den Bäumen liegen: wir wollten lieber im Freien, im Angesichte Neapel's und des Golf's rasten, als drinnen in der dumpfen Wohnung des Mönchwirths."

„Durch niederes Gesträuch, das nun immer dünner und magerer steht, je weiter man kommt, zogen wir vorwärts. Auch hier geht es nur wenig bergan. Allmählig nimmt die Grüne sehr ab und am Ende hört sie ganz auf. Nun windet sich der enge Pfad wiederum durch ein schauerliches Feld der Zerstörung und des Todes. Da grünt kein Halm. Nichts als ungeheuere Lavablöcke liegen übereinander, die Knochen — die Eingeweide des Berges, ausgespieen im Sturme seines Zornes."

„Salvatore, unser junger Führer, unterschied und zeigte uns hier die Lavaströme jedes einzelnen Ausbruchs; wir kamen durch den von 1804. So windet sich der Pfad in südlicher Richtung fort bis zum Kegel des Vesuv, den wir nun an der Nordseite besteigen."

„Blickt man hier zur Linken, so bemerkt man die wilden Lavazacken des Somma, an deren Rücken hie und da ein grüner Strauch hangt. Eine schreckhaft öde Vertiefung zieht sich zwischen unserem Standort und ihren schroffen Klippen hin und bis in die Ebene hinunter. Am Fufse des Berges werden die Saumthiere zurückgelassen; der Kegel ist zu steil für sie. Eine Art von Pfad oder vielmehr eine Spur des Wegs, den die vielen Besteiger des Bergs genommen haben, giebt den Schritten der Wanderer die Richtung. Anfangs geht es ziemlich gut; es sind noch grofse, festliegende Steine da, auf welche man beim Steigen treten kann, sobald man aber höher kommt, wird der Weg durch das Geröll und Gebröckel klei-

ner verbrannter Steine und durch die rothbraune Erdasche aufserordentlich beschwerlich. Bei jedem Schritt aufwärts sinkt man wiederum einen halben Schritt zurück. Natürlich wird oft angehalten und ausgeruht, damit die Kräfte neu sich sammeln. Immer wird indessen vor sich gesehen, nie umgeblickt, wie herrlich und unendlich auch die Aussicht da hinten sich entfalte. Hie und da ist der Boden sehr heifs, und ein weifser Rauch qualmt manchmal unter Steinen heraus. Dergestalt ist die Besteigung des Kegels gewifs eine beschwerliche Arbeit; aber nach einer halben Stunde ist sie vollendet und wir stehen Alle glücklich oben am Rande des Kraters."

„Der *Krater* des Vesuv ist ein ungeheuerer rundlicher Kessel, dessen Rand umher 30 — 50 und mehr Fufs hoch ist, und aus verbranntem Gestein und Asche besteht. Natürlich ist dieser Rand an einer Stelle höher als an der andern. An der Südseite ist er tief eingebrochen, wefswegen man in der Gegend von Castel a Mare durch die Lücke in's Innere des Kraters, d. h. an dessen innere Wände hineinsehen kann. Um den ganzen Krater kann man, wenn man sich Mühe giebt und vorsichtig ist, auf dem schmalen Rande, der ihn umgiebt, herumgehen, wozu etwa eine Stunde erforderlich ist. Dafs der Umfang des Feuerschlundes so grofs sei, glaubt man nicht, wenn man ihn blos an einer Stelle ansieht. Dieses wird erst klar, wenn man ihn zu umgehen anfängt. Dafs sich die Gestalt des Kraters bei heftigen Ausbrüchen *immer verändere*, ist bekannt. Am 11, 12, 13ten Juni hatten kleine Ausbrüche statt gehabt, die wir vom hiesigen Molo aus betrachtet haben; diese hatten aber den Krater nicht verändert. Der Boden des Feuerschlundes ist mit einer dunkeln Erde bedeckt, die wie feucht aussieht, und an vielen Stellen einen gelben Schwefelüberzug hat. Steine mit ansitzendem Schwefel, findet man auch auf dem Rande des Kraters."

„In der Mitte des ungeheueren Kessels ist im Boden der eigentliche jetzige Feuerschlund. Man sieht da einen kleinen Kegel, der 25 bis 30 Fufs hoch zu sein scheint und durch

das Gestein und die Asche, die der Vulkan immer auswirft, gebildet ist. Auf dem Gipfel dieses kleinen Kegels ist eine Oeffnung, die in das Innere des ewig brennenden Höllenrachens hinabgeht, aus welcher ein weifser, schwefelgelblich schimmernder, dichter Dampf aufwallt. Einige kleinere Oeffnungen sind daneben. Am Fufse dieses kleinen Kraters bemerkt man an verschiedenen Stellen, deren Zahl sich mehrt sobald es dunkel wird, das Feuer der Erde. Wie düsterrothe Kohlengluth sieht man hier das Gestein des Bergs brennen: zwischen dem Feuer hin ziehen sich Lagen der schwarzen, mit gelbem Schwefel überzogenen Erde. Die innere Wand des Kraters ist steil und gewährt dem Auge eine gar wilde, schauerlich öde Ansicht.“

„All das war mit zwei Blicken gesehen, sobald wir den Rand des Kraters erreicht hatten. Wir wandten uns um und sahen die Sonne zwischen leichtem Gewölk in's himmelblaue Meer hinuntersinken. Glänzend lag der ganze Meerbusen in aller seiner Pracht vor uns aufgerollt. Links die Felsenküste von Castel a Mare bis zur Punta della Campanella; vor uns tief unten die prächtigen Villenstädte am Fufse des Berges an der Küste, rechts Neapel und seine Gärten und Landhäuser bis zur fernsten Spitze des Posilippo und im Hafen der Stadt die Kriegsschiffe wie zusammengeworfene schwarze Punkte. Goldgrün prangte die Campagna felice. Das Cap Misen, die Inseln Nisida, Procida, Ischia, Capri, Ponza und S. Stefano, grofs und klein, die Vorgebirge von Gaëta bis Terracina und in weiter nordwestlicher Ferne das Cap Circello — alle, alle lagen sie vor uns da im röthlichen Brande des Abendscheins, mit Violett und tiefem Blau durchdunkelt, und das unbewegte Meer war helle, wie ein gewaltiger voller Silberstrom durch ihre blühenden Küsten ausgegossen.“

„Sobald die Sonne hinunter war, machten wir uns rasch auf, um, so lange es noch helle sei, auf dem *Rande des Kraters* hinzuwandeln. Dieser Rand ist sehr schmal; manchmal hat man nur einen Fufs breit festen Boden. Rechts geht

es steil den Kegel hinab, links steil hinunter in den Feuerschlund. Das verbrannte Gestein vom *Felsenrande* desselben zerbröckelt sich leicht: ein Steinchen darauf geworfen, reifst einen Haufen mit hinab in den Schlund. Hie und da quillt Rauch unter den Steinen heraus aus dem Boden; wir fühlten an solchen Stellen die Erde an. Sie war brennend heifs, und immer heifser je tiefer man hineingrub. Wir giengen rechts halb um den Krater herum bis dahin, wo an dessen Südseite der Felsen-Rand eingebrochen ist. Da begann es finster zu werden: ein Nebelmeer bedeckte die grünende viel bewohnte Ebene, die sich vom südlichen Fufse des Bergs nach Nocera de' Pagani und östlich nach den apulischen Bergen ausbreitet. Wir giengen zurück an die Stelle, wo wir heraufkommend zuerst den Rand des Kraters betraten. Der Nachtwind blies kalt: ihm auszuweichen, setzten wir uns an den Abhang der innern Wand des Feuerschlundes, etwas nach dessen Tiefe hinunter die dunkle Nacht erwartend, wo das Schauspiel der kleinen Ausbrüche des Vulkan's am prächtigsten ist."

„Unter unseren Füfsen brüllt der Donner der Erde, dumpf wie der Kanonengrufs ferner Meerschiffe; bald tiefer, dumpfer, grauenvoller, wüthender, ein Getöse hohl zusammenschlagender Felsenberge. Ein Athemzug der Stille, und der dichte graue Dampf, der über der Oeffnung des Vulkan's, auf dem Gipfel des kleinen Kegels schwebt, röthet sich, röthet sich heifser, glühender, brennender. Ein breiter Flammenstrahl fährt saussend, zischend, rollend empor; ein Straufs gluthsprühender Steine und Asche steigt funkelnd über das Feuer hinaus in die Nacht und fällt rings auf den kleinen Kegel nieder, wo die Feuerbälle verdampfen und langsam erkalten. In Zwischenräumen von etwa 10 Minuten wiederholt sich immer dasselbe Schauspiel."

„Nebel hatten sich indessen über die Berge und Thäler und über die grünen Ebenen der Erde gezogen, aber das Meer war hell geblieben und die Küsten und über der Erde der reine tief unergründliche Himmel."

„Die Sterne waren aufgegangen; sie blitzten ihr stilles Silberfeuer durch das schwarze Blau. Nicht Sterne, Sternenmeere brachen, wo ein Auge hinsah, quellend aus dem weiten hohen Himmel, dafs er ganz im milden Feuer stand, und tief drunten schmiegte sich das Meer, wie ein zauberisch leuchtender Milchsee an die finsteren starren Felsen der Erde und an die weichen sanften Küsten der Vorgebirge und der Inseln. Wie eine mit Goldsternen gestickte Weltfahne hieng die Milchstrafse über den Golf hin und über Kapri, das wie ein düsterer drohender Schatte am Horizonte lag, in's Meer hinunter, dessen duftender Spiegel die eingesogenen Strahlen wallend wieder ausgofs. Eine zweite Milchstrafse zahlloser funkelnder Sterne zieht das lichte lange Neapel um den Wundergolf und die dunkle See leuchtet die Schimmer der Erde wieder. Heilig und hehr ist die Nacht, wann sie Schlaf und Todtenstille über unermefsliche Länder streut, aber dreimal hehr und heilig ist sie hier: Schweigen umher, über uns hoch ausgespannt der Sternenhimmel, hell und friedlich wie niemals, unter uns tief ein *anderer* Sternenhimmel im feuchten Meere und Hunderttausende schlafend darum gelagert; den Donner der zitternden Erde unter unseren Füfsen und den heifsen tobenden Kampf des nagenden Elementes in den hochgehenden Flammen des Abgrundes und ringsum, so weit das Auge durch die Nacht reicht, die schrecklichen Spuren seiner Zerstörungswuth und namenlose, kein grünes Hälmchen nährende Verödung.“

Der Vesuv führt uns auf einige Betrachtungen über die vulkanischen Erscheinungen in Italien überhaupt, die hier um so mehr an ihrer Stelle sein möchten, je wichtiger der Vulkanismus für die natürliche Beschaffenheit des Landes ist; wenn wir auch ganz davon absehen wollen, dafs die wissenschaftliche Erforschung dieser Natur-Erscheinung besonders dadurch gefördert worden ist, dafs dieselbe in Italien einmal am frühesten und dann auch am häufigsten beobachtet wor-

den, und dafs sie nirgends deutlicher aufgeschlossen ist, als in der alten Kraterschlucht zwischen dem Vesuv und Somma-Gipfel. Denn diese Schlucht erklärt das Räthsel der Entstehung eines ganzen Systems von Mineralien auf das Anschaulichste.

Schon die homerischen Gesänge kennen nächst dem Aetna des Polyphemos, den Vesuv und, wie es scheint, die vormals mächtiger wirkenden Solfataren von Pozzuoli:

„Hier erheben sich Klippen mit zackigem Hang' und es brandet
Donnernd empor das Gewoge der bläulichen Amphitrite:
Diese nennt Irrfelsen die Sprach' unsterblicher Götter.
Selbst kein fliegender Vogel, noch selbst die schüchternen Tauben
Eilen vorbei, die Zeus, dem Vater, Ambrosia bringen. —

So spricht Homer, und manche wollten darin eine unbewufste Anspielung auf die giftigen Ausdünstungen vulkanischer See'n im Neapolitanischen finden. Er fährt fort:

Nimmer entrann auch ein Schiff der Sterblichen, welches hinabfuhr;
Sondern zugleich die Scheiter der Schiff' und die Leichen der Männer
Rafft das Gewoge des Meer's und verzehrender Feuer-Orkan hin."

Ferner:

— — — — — — „jetzo erblickt' ich
Dampf und brandende Fluth und hörete dumpfes Getöse."
(Vofs).

Selber, am sicilischen Ufer, die Worte:

— — — „laut wie Rinder-Gebrüll scholl's"

und vorher von Polyphemos:

„Und er entsandt' abreissend das Haupt des grofsen Gebirges.
Hoch auf schwoll das Gewässer vom niederstürzenden Felsen:" —

Alle diese und andere Stellen bezog man vielseitig auf Italien's Vulkane. Sichere Quellen sind spätere Schriftsteller.

Strabon, der zur Zeit des Augustus lebte, führt gegen Fnde des fünften Buchs seiner Geographie den Vesuv als feuerspeiend an; ebenso Diodoros im 4. Buch Cap. 21. und

Vitruvius Buch 2. Cap. 6. Hierauf wird er von Plinius, Florus und Anderen erwähnt. Noch ältere Nachrichten hat man über die Ausbrüche des Aetna: man weiſs, daſs er im Jahre 477, dann 445, 430, 120 vor Chr. u. s. w. Feuer ausgeworfen. Gewöhnlich zählt man 43 gröſsere Ausbrüche des Aetna und 36 bis 37 gröſsere Ausbrüche des Vesuv. Unter den kleineren italienischen Vulkanen ist der *Stromboli*, eine der liparischen Inseln, der bedeutendste, dessen Ausbrüche gleichfalls bis in's Jahr 299 v. Chr. zurück verfolgt werden: er ist immer in Bewegung, aber seine Lava erreicht nie seinen Fuſs, der rings vom Meere bespült wird. Die gröſseren Vulkane dieses Gebietes sind die Schlünde, durch welche die Massen der Tiefe sich am reichsten entleeren. Wer über diese historischen Thatsachen weitere Nachricht wünscht, findet solche in „C. W. Ritter's Beschreibung merkwürdiger Berge, Felsen und Vulkane.“

Der glücklichste unter den Naturforschern, welche den Vulkanismus Italien's in der neuesten Zeit beobachtet haben, ist unstreitig Leopold von Buch, dessen groſsartige Ansichten jüngeren Geologen neue Bahnen öffneten. Groſse Verdienste um die Kenntniſs dieses Landes haben sich ferner Brocchi und Dobeny u. s. w. und ganz neuerdings Fr. Hoffmann u. Abich erworben. Vor diesen untersuchte Rudolph v. Przystanowski die vulkanischen Naturerscheinungen Italien's während eines fünfjährigen Aufenthalts in diesem Lande. Die Resultate seiner Forschungen legte er in Kürze vorläufig in einer kleinen Schrift nieder, welche im Jahre 1822. 8. in Berlin bei Reimer erschienen ist, und den Titel führt: „über den Urspung der Vulkane in Italien.“ Ein gröſseres Werk über die geologische Natur der apenninischen Halbinsel überhaupt, ist von ihm versprochen worden, aber bis jetzt (meines Wissens) noch nicht erschienen.

Die vulkanische Natur Italien's äuſsert sich nicht bloſs in den groſsen Heerden der feuerspeienden Berge dieses Landes,

des Aetna, des Vesuv, des Stromboli, Volcano etc., sondern auch in anderen, dem äufseren Anblick weniger auffallenden Erscheinungen: nämlich in den Salsen und Schlamm-Vulkanen und im Steinöl von Modena, in den brennbaren Stoffen, die um Barigazzo und Pietra Mala auf dem Gipfel der Apenninen zwischen Bologna, Florenz und Pistoja, aus der Erde strömen; im Steinöl von Parma, in den Fumacchien oder Lagonen bei Volterra; in den Solfataren im Römischen und Neapolitanischen; in den Felslagern von Viterbo und auf dem rechten Tiberufer in der nächsten Umgebung Rom's, auf Ischia und in Pozzuoli; in den Macaluben und Schwefelgruben von Girgenti, und Urbino u. s. w.

Es möchte sich wohl der Mühe lohnen, einige dieser Erscheinungen etwas näher zu beschreiben: „Die *Salsen* sind gleichsam Quellen von Wasserstoffgas, das mit kohlensauerem Gase gemischt ist; diese Gase strömen sie manchmal mit solcher Heftigkeit aus, dafs sie nicht unbedeutende Massen von Schlamm und Kalkfelsen mit Schwefelkiesen auswerfen.“ Der Schlamm pflegt sich vor der äufseren Oeffnung der Ausströmung zu kleinen Hügeln anzuhäufen. Solche Salse finden sich hauptsächlich im Gebiete von Modena; berühmt sind die von Querzuola, Sassuolo und Maina.

Unter Schlamm-Vulkanen versteht man Ausströmungen von Schlamm, welchen die Erde mit vulkanischer Macht aus ihrem Schoose emportreibt. Schlamm-Vulkane giebt es in Italien im Gebiete von Modena und auf Sicilien; sie sind kalt und klein.

Dafs das Steinöl aus der Erde, aus Spalten und Klüften mancher Felsarten, oft in Quellen zu Tage kommt, oft schwimmend auf Wasser getroffen wird, wird ihnen Allen bekannt sein.

Was die brennbaren Stoffe von Pietra Mala u. s. w. betrifft, so ist hier nur zu sagen, dafs sie aus der Erde ausströmen, bisweilen im Wechsel der Witterung verlöschen, bei Annäherung der geringsten Flamme aber sich wieder entzünden. Nachts leuchten sie oft in nicht unbeträchtlicher Entfernung.

Unter Lagonen versteht man schlammige Wasser-Ansamm-

lungen, die mehr durch Regen und Bäche als durch Quellen entstanden sind, und von heifsem, unter ihnen aus der Erde aufsteigendem Gase aufsprudeln. Die Ausströmungs-Oeffnungen des heifsen Gases werden durch Wasser öfters verändert. Wegen des Rauches, der aus ihnen aufsteigt, haben sie auch den Namen Fumacchien erhalten. Sie finden sich in Italien vorzüglich südwestlich von Volterra. Ihre Rauchsäulen sind hier bis auf acht Meilen weit sichtbar. Auf *Elba's* Höhen sieht man bei hellem Wetter die Fumacchien des *Monte rotondo*. Ihr Schwefelwasserstoff giebt sich dem Geruche rings umher schon in der Ferne zu erkennen.

v. Przystanowski erklärt die Solfataren für „Gegenden, in welchen kaltes oder heifses Schwefelwassergas aus dem Erdreich langsam und ununterbrochen emporsteigt, und dieses Erdreich mit Schwefel schwängert." Sie deuten auf eine Art von Sublimation des Schwefels. — Die meisten Solfataren sind im westlichen Italien. Die, welche wir bei Pozzuoli sahen, bilden einen Krater, der einem alten grofsen vulkanischen Heerde angehören, und mit den Weitungen unter dem Vesuv in Verbindung stehen mag. Wüthet dieser, dann ruht die Solfatara. Sie raucht, wenn er schweigt, doch ist dieses gegenseitige Verhältnifs nicht beständig.

Die Macaluben von Girgenti auf Sicilien sind endlich nichts anders, als Ausströmungen kalten Wassers, welches aus mehreren Oeffnungen gewöhnlich etwa einen Fufs hoch emporspringt. Sie werden daher von Einigen *Wasser-Vulkane* genannt.

Alle diese und andere vulkanische Erscheinungen in Italien haben die Naturforscher seit Jahren veranlafst, unter ihnen einen systematischen Zusammenhang, der das ganze Land umfasse und noch weiter greife, zu vermuthen.

v. Przystanowski würdigte die vulkanischen Erscheinungen in Italien nach drei Gesichtspunkten:

1) nach der Niederlage der brennbaren Stoffe,

2) nach der Beschaffenheit des Gebirgs, welche die Vulkane begünstigt, und

3) nach den Gesteinen, aus welchen die vulkanischen Erzeugnisse, die Laven u. s. w. entstehen sollen.

Was den angedeuteten systematischen Zusammenhang dieser vulkanischen Erscheinungen betrifft, so ist die Ansicht v. Przystanowski's, wie sie schon in meiner Schrift „über den Ursprung der Menschen und Völker nach der mosaischen Genesis“ S. 220. in einer Anmerkung zu §. 139. ausgedrückt ist, in Kürze folgende:

Er findet in Italien *zwei* bedeutende Züge von „brennbaren Stoffen,“ die er den *adriatischen* und *mittelländischen* nennt. In der Ueberzeugung von der faktischen Wahrheit dieses vulkanischen *Systems*, oder wie man es nennen mag, findet er auf der südöstlichen Seite den *adriatischen* Zug in Griechenland wieder. Diese Streichungslinie geht durch *Nordgriechenland* und das *nördliche Kleinasien* an's *kaspische Meer*.

Der *mittelländische* Zug geht von Sicilien über die griechischen Inseln nach *Syrien* und *Persien*. Auf dieser Seite werden Asphalt und Steinsalz immer vorherrschender.

Wie in *Italien*, nach Przystanowski's Meinung, die Hauptniederlage des Schwefels, ist die Hauptniederlage des Asphalts und Steinsalzes im *westlichen Asien*. Der Asphalt hat den Namen *Judenpech* von seinem Vorkommen in jenen, ehemals von Juden bewohnten Gegenden Syrien's.

Jene beiden Züge haben, nach Przystanowski, von ihrem Vereinigungspunkt im nördlichen Italien, der ungefähr noch im Gebiete von Modena ist, ausgehend, gleiches Streichen mit den Apenninen, d. i. von Nordwest nach Südost. Der östliche, d h. adriatische Zug geht über Pietra Appia (Pedrappia) bei Forli nach S. Agatha, und theilt sich hier in zwei besondere Züge, wovon der eine über Peglia, Rocca Carvia, Belforta, Ascoli in die Abruzzen, und über Sulmona weiter streicht; der andere dagegen über Urbino, Sinigaglia, Loreto unter das adriatische Meer geht und bei Civita Nuova noch in einer Asphalt-Quelle, die auf dem Meere hervorspru-

delt, sichtbar ist. An allen diesen Orten werden diese Züge durch vulkanische Niederlagen bezeichnet. Dieser östliche Zug zeigt besonders viele Salzquellen.

Der westliche Zug ist dagegen reich an Schwefelquellen und Schwefelsee'n. Die Haupt-Gebiete, wo er zu Tage liegt, sind folgende: Sarzano, Volterra, Radicondoli im Sanesischen und daselbst mehrere Punkte, auch auf den nahen Inseln Elba und Giglio; ferner Valentano, Viterbo, Monte Rossi, Campagna di Roma, Vesuv mit den Solfataren von Pozzuoli und dem Epomeo auf Ischia, Pizzo am Golf von S. Eufemia in Calabrien und auf Sicilien der Aetna, die Schlamm-Vulkane von Girgenti u. s. w. So weit v. Przystanowski! Was ich hinzufügen möchte, wäre Folgendes: Bei Beachtung solcher Erscheinungen hüte man sich vor Allem, einzelne Folgen und Wirkungen vulkanischer Kräfte, wie jene brennbaren Niederlagen von Schwefel, für Ursachen derselben, und ihre Laven für Gesteine zu erklären, die durch Umwandlung älterer Felsmassen entstanden seien: ich habe mich früher dahin ausgesprochen, dafs diese Umwandlung bei Laven und anderen Bildungen der feuerigen Tiefe, nur ein untergeordnetes Moment, und dafs jener Schwefel Erzeugnifs und Folge, nicht Ursache der vulkanischen Natur des Landes ist. Przystanowski scheint noch in einem dritten Punkt zu irren, indem er die Vulkanen-Züge Italien's, die er mit erfahrungsreichem Scharfsinn nachgewiesen, zu sehr sondert und trennt. Sie beruhen offenbar auf Spalten und Rissen der Festrinde. *) Die Trennung oder Scheidewand dieser Risse verschwindet allmählig in eben *der* Tiefe, die ihren Feuerheerd begründet. Durch den gröfseren Widerstand, den die überlastenden Gebirgs-Massen der Bildung von Spalten und Schlünden, und den Ausbrüchen der Tiefe entgegensetzen, scheinen jene Kräfte hier mehr positiv, dort mehr negativ zu wirken, hier mehr zurückgedrängt, dort

*) Den Beweis s. in der **Hertha**, Almanach für 1836. S. 144 ff. (mit 200 ff.)

freier sich regend. Ohne Zweifel sind daher diese beiden Züge, in Verbindung mit anderen Vulkanen-Ketten der Erde als *ein einziges grofses System* anzusehen, welches nur in jenen beiden Reihen, die am östlichen und westlichen Fufse der Apenninen, hauptsächlich in der Nähe des Meeres in *auffallenden* Erscheinungen zu Tage liegen, aus einander tritt. Dafs es ein einziges grofses System sei, zeigen auch mehrere Verbindungs-Punkte der Züge während ihres Streichungs-Ganges, wovon sich selbst in v. Przystanowski's Buch einige kurze Andeutungen finden. Der östliche dieser Züge verhält sich grofsentheils in Ruhe, der westliche dagegen zeigt die höchste vulkanische Thätigkeit. Diese Thätigkeit, die in Sicilien ihre volle Kraft erreicht, vereinigt sich auf der Halbinsel wie in einem Brennpunkte im Golf von Neapel. Der Vesuv, die Solfataren von Pozzuoli, der Monte Nuovo, der im September des Jahres 1538 kurz vor der Tag- und Nacht-Gleiche des Herbstes zu einer Höhe von 400 Fufs durch einen Aschenauswurf aus dem Boden des Lukriner-See's emporstieg; der Serapis-Tempel und die ganze Gegend, die vorher gesunken war und gleich darauf allmählig wieder zu ihrer heutigen Höhe emporgehoben wurde, sind dort ihre sprechendsten Denkmale. Schon Alex. v. Humboldt mahnt, dafs man den Epomeo auf Ischia, obgleich er seit etwa 400 Jahren sich als Vulkan nicht mehr thätig gezeigt hat, noch nicht als erloschen betrachten möge, da er im Systeme wirksamer Vulkane liege. An den *beiden Extremen* des westlichen Zuges, im Modenesischen und auf Sicilien finden sich Schlamm-Vulkane; übrigens finden sich diese auch in der Fortsetzung des italienischen Vulkanen-Systems im ägäischen Meere. — Jenseit Klein-Asien's und des kaspischen Meeres tritt diese vulkanische Kette tief in Asien im *Thian-Schan-Gebirge*, das in der Verlängerung dieser Linie liegt, wieder auf.

Bei dem Anblick vieler Kalk- und anderer Felsbrüche Italien's, wie Deutschland's wird jeder Reisende sich gestehen: Hier müsse, längst vor allen *Spuren* menschlicher Gegenwart,

wahrer Vulkanismus mächtig gewirkt haben, da mit verborgener, dort mit sichtbarer Feuergewalt, da durch Erschütterungen, Hebungen, Verschiebungen schon fester Gebilde, dort durch Ausstofsen feuerflüssig aufquellender Massen, hier durch äufsere Veränderung zu Tage liegender, dort durch Erzeugung neuer, dem Schoos der Tiefe unmittelbar entsteigender Felsarten. Und wer könnte sich noch heute mit unbefangen unterrichtetem Sinne *Eine* Stelle unserer Erde denken, wo, durch alle Perioden und Epochen ihrer grofsen, allseitig wirksamen Vergangenheit hindurch, die Feuer der unterirdisch bildenden Tiefe *nie gewirkt*, wo ganz ausschliefsend und einseitig immer nur die Wasser der Urzeit gewaltet hätten! —

Anhang zur dritten Vorlesung.

Zur Bildungs-Geschichte der Apenninen.

Die interessantesten Untersuchungen über die Geschichte der Gebirgs-Systeme unseres Planeten *im Allgemeinen* hat seither Elie de Beaumont geliefert, ob ihn gleich seine Genialität zu weit in das Gebiet der kühnsten Hypothesen geführt hat. Ich glaube Ihnen einen Dienst zu erweisen, wenn ich seine Ansichten über die Gebirge *Italien's* in Kürze mittheile: Er unterscheidet in seinem zweiten Briefe an Alexander von Humboldt in Poggendorf's Annalen (25. (1.) S. 27.) *drei* Hauptrichtungen in den vorzüglichsten Höhen-Zügen des mittleren und mittägigen Italien's, welche nach einander erhoben wurden und den *drei Küsten von Sicilien* fast parallel laufen: eine Bemerkung, die, so weit sie begründet ist, fast schon allein hinreichen würde, die Vorstellungen von einer Abtrennung dieser Insel von Italien in den *historischen* Zeiten zu verdrängen und überhaupt zu beschränken.

Die eine dieser Richtungen streicht von Westnordwest nach Ostsüdost. Ihr gehören die ausgezeichnetsten Höhen-Züge an. Sie ist den kleinen Ketten der *Pyrenäen* parallel. Beaumont erkennt sie in den Bergen zwischen Modena und Florenz, in den Morges zwischen Bari und Tarent, und in den *beiden vulkanischen Berg-Zügen*, die er annimmt, von denen der eine „durch die Terra di Lavora von der Umgegend Rom's bis zu der von Benevent, der andere durch die Ponza-Inseln Parnavola und durch Ischia läuft.“

Die Berge, welche zu dieser Reihe von Erhebungen des Bodens gehören, bestehen nach v. Beaumont zum Theil aus aufgerichteten Schichten des Grünsandes und der Kreide, während sie von jüngeren, sog. Tertiär-Schichten umgeben sind, deren waagerechte Lage im Allgemeinen nur in der Nähe einiger Erhebungen von anderer Ordnung gestört ist. Tertiäre Felsarten heifsen nämlich diejenigen, die von den alten Wassern, in den letzten Epochen der Erd-Ausbildung vor jener grofsen Katastrophe niedergeschlagen wurden, die im Munde des Volkes den symbolischen Namen Sündfluth führt, der in der Ursprache des A. Testamentes nicht zu finden ist.

In diesem Gebirgszuge der *Apenninen* vereinigen sich alle Umstände, welche Beaumont's System der *Pyrenäen* charakterisiren. Er würde also gleichzeitig mit diesem emporgehoben worden sein und nebst vielen anderen Gebirgen, die grofse „Discontinuität," die ungeheure *sog. Lücke* füllen, die die bisherige Geologie in der Zeit zwischen der Kreidebildung und den tertiären Formationen fand. Beaumont läfst in dieser Zeit auch die *julischen Alpen* zwischen dem Venetianischen und Ungarn, einige Theile der Gebirge von Kroatien, Dalmatien, Bosnien, selbst von *Griechenland,* einen Theil der Karpathen und einige Höhenzüge des nördlichen Deutschlands, namentlich den nordnordöstlichen Abhang des *Harzes* aufsteigen, während er die erste Anlage des Harzgebirges schon in der sogenannten Uebergangszeit findet. Dafs in eben jener jungen Erdperiode die granitischen Gebirge vieler *sächsischen* Elbthäler aufgestiegen sind, habe ich anderswo dargethan. —

Jünger als diese Erhebungen in Italien ist nach Beaumont die Epoche, in welcher die Gebirge *Sardinien's* und *Corsika's* in der Richtung von Nord nach Süd gleichzeitig mit mehreren Gebirgsketten der *Apenninen* (z. B. südöstlich von Florenz und südlich von Ancona) emporgestiegen sind. Elie de Beaumont setzt in dieselbe Zeit die Erhebung vieler

Gebirge in *Istrien*, der Kette des Monte Caponi in Serbien, die sich nach Macedonien und Thesalien, wie nach Albanien fortsetzt. Auch mehrere Bergzüge *Griechenland's*, die Küste *Syrien's* und die Kette des *Libanon*, viele Höhen und Thäler der *Loire*, des *Allier*, der *Rhone* und in Deutschland den fabelhaften *Meifsner*.

Die Hauptkette Sicilien's von *Castro Nuovo* und *Nicosia* bis *Messina* ist, nach *Turnbull Christie*, der der Alpen parallel, *nach* der Bildung des sogenannten älteren Diluvium's entstanden, mithin eine Ursache der dortigen Sündfluth.

Um indefs diese Bemerkungen in ihr rechtes Licht zu setzen, müssen wir noch anführen, dafs Elie de Beaumont in Uebereinstimmung mit Dufrenoy später *vier* ungleichzeitige Hebungs-Richtungen in den Pyrenäen anerkannte. Die erste erfolgte unmittelbar nach der Bildung der Uebergangs-Formationen. Die zweite, welche der Richtung der *späteren Westalpen* parallel sei, fand zwischen der Ablagerung der älteren und jüngeren Kreide statt. Die dritte ist jünger, als alle Kreide, gleichzeitig mit dem oben erwähnten Gebirgszug der *Apenninen*. Die vierte ist, wie die Erhebung der *Hauptalpenkette*, die in derselben Richtung streicht, jünger als die Tertiär-Formationen.

Den Monte Viso, dem der Po seinen Ursprung dankt, läfst Beaumont gleichzeitig mit vielen anderen Gebirgs-Systemen, die von NNW. nach SSO. streichen, während der Ablagerungs-Zeit der letzten secundären Formationen des Grünsandes und der Kreide emporsteigen. Die französischen *Alpen*, das Südwest-Ende des *Jura*, die östlichen Kämme des Devoluy seien in derselben Epoche aufgestiegen.

Diese Ansichten von der Bildung der italienischen Gebirge haben — im *Ganzen* — Manches für sich. Einzelne dieser Emporhebungen mögen indefs, im Grofsen gefafst, gleichzeitige Ereignisse oder doch nur verschiedene Epochen Einer Periode gebildet haben und neben diesen fanden, nach meinen Untersuchungen in italienischen, wie in deutschen und fran-

zösischen Gebirgen, theils in denselben, theils in verschiedenen Perioden, noch andere mehr oder minder bedeutende Auftreibungen Statt, die auf die Bildung der Alpen und Apenninen von wesentlichem Einflusse waren. Die letzte *umfassende* Katastrophe dürfte diejenige gewesen sein, welche, in grofsen Epochen, einerseits die jüngsten Basalte und die ältesten Vulkane Italien's emporgetrieben, andererseits *) die sogenannte Sündfluth des Landes heraufgeführt hat. Dafs nach dieser *umfassenden* Katastrophe noch erhebliche *örtliche* Umwälzungen eintraten, ergiebt sich aus dem Vorhergehenden.

Will man weiter in's Einzelne des jetzigen italienischen *Vulkanen-Systems* eingehen, so kann man in der westlichen *Reihe* desselben, namentlich im neapolitanischen Gebiete — verschiedene *Gruppen* sogenannter *Central*-Vulkane unterscheiden. Nach den Ansichten Leopold von Buch's wären dieses folgende: *a*) der *Stromboli* mit den übrigen *liparischen* Vulkanen. *b*) Der *Aetna* (*Monte Gibello*) mit seinem ganzen Bergsystem. *c*) Der trachytische *Epomeo*, überhaupt die *phlegräischen* Gefilde mit den nahe liegenden Inseln und dem Vesuv. (Solfatara von Pozzuoli, der Pausilippo, See von Agnano, Monte Nuovo.)

Central-Vulkane nennt nämlich L. v. Buch diejenigen, die den Mittelpunkt mehrerer in der Runde wirkender Ausbrüche bilden und aus basaltischen Umgebungen hervortreten, während die *Reihen-Vulkane*, häufiger dem Inneren älterer, sogenannter primitiver Gebilde unmittelbar entsteigend, (oft nahe) hinter einander liegen, wie Essen auf mächtigen Spalten. Nun ist aber die westliche *Reihe* der italienischen Vulkane sehr *gruppenreich* ausgebildet. Die östliche, deren Streichungslinie nach *Griechenland* fortzieht, bei Weitem minder.

*) Durch die Erschütterungen, welche in Folge dieser vielseitigen Auftreibungen, den damals wasserreichen, vorher zum Theil noch untermeerischen Boden trafen. —

Im Grofsen aber gefafst bleiben die gesammten vulkanischen Wirkungen dieses Landes Aeufserungen Eines Systems: *Gruppen* und *Reihen* fallen hier in Eines zusammen oder jene lösen sich in diese auf und diese finden in den Vulkanen der *griechischen Inseln* ihre wahrscheinlichste Fortsetzung. — Die letztgenannten Vulkane betrachtet Leopold von Buch, vielleicht zu scharf, als die einzigen sog. *Reihen-Vulkane* Europa's. Sie durchbrechen in einer Gegend, in der die Zeit der Sage und Geschichte nicht selten neue Inseln emporsteigen sah, (zum Theil durch Thonschiefer) dieselben Gesteine, die das dortige Festland bilden, und setzen die Gebirgs-Reihen desselben im Meere fort. —

Wie aber im Südosten Europa's die *griechischen* Insel-Vulkane die deutlichsten *Reihen*-Vulkane, so scheinen im Nordwesten Europa's die Vulkane *Island's* die deutlichsten *Central*-Vulkane dieses Erdtheils zu sein. Dafs letztere mit der vulkanischen Werkstätte, welche einen grofsen Theil der entfernten skandinavischen Küstenländer noch heute hebt, in einer besonderen Beziehung stehen, dafs dieser tiefe innere Zusammenhang (für dessen Ableugnung kein Grund vorhanden ist) eine Gegenseite zu demjenigen ausmacht, in welchem das Aetna-System mit den vulkanischen Tiefen des italienischen Festlandes steht, dafs ferner diese Doppel-Systeme der nord- und süd-europäischen Vulkane mit den Vulkanen-Zügen der ganzen Erde, nach ihren Haupt-Richtungen und Charakteren, das Bild *Eines* Ganzen geben, habe ich im dritten Heft der Athene 1832, und in Leonhard's und Bronn's Neuem Jahrbuch 1834. V. u. 1836, auch in der *Hertha,* Almanach für 1836, angedeutet. Indefs bleibt diese Ansicht eine Frage, deren letzte Beantwortung einer reiferen Zukunft vorbehalten ist, die aber hier erhoben werden mufste, weil auch über das italienische Vulkanen-System, wiewohl es das bekannteste von allen ist, so lange ein unheimliches Dunkel schweben wird, so lange seine *individuelle* Beziehung zu dem *ganzen Vulkanen-System unseres Planeten* noch ein Räthsel ist. —

Zur Lösung *dieses* Räthsels gehört die Erkenntnifs *untermeerischer* Vulkanen-Heerde. Und diese sind schweer zu verfolgen. Einiges dazu beizutragen versuchte ich in der Hertha, für 1836, in der Abhandlung über die Inseln und untermeerischen Gebirge. Die Resultate bestätigen jene Annahme. Denn nur *die* Hypothese bleibt erträglich, die die meisten Thatsachen für sich hat.

Meine Ansicht von der *italienischen* Vulkanen-Reihe im Ganzen stützt sich übrigens noch darauf, dafs die Luft- oder Schlamm-Vulkane (*Volcans de boue*, *d'eau*, *d'air*, *V. vaseux*, *Salses*, *Gorgogli*, *Bollitori*), die nur bisweilen und vorübergehend durch Entzündung des Wasserstoffgases, das sie ausathmen, Flammen zeigen, mit den wahren Feuerbergen dieses Landes, das für sich Ein Ganzes ist, auf Einem Principe beruhen. Ihr Heerd scheint entweder nicht so tief zu liegen, wie der Heerd wahrer Feuerberge unterhalb der älteren Granite und anderer sogenannten Urgebilde, deren Trümmer diese mit heraufgebracht, oder *vielmehr* nur durch geringere Spalten und Höhlungen mit derjenigen Tiefe verbunden zu sein, die in den ächten Feuerbergen unmittelbar wirksam ist. Diefs scheint mir schon aus der Analogie ihrer gegenseitigen Beziehungen mit dem Verhältnisse hervorzugehen, welches von Hoff in seiner trefflichen Monographie über Carlsbad zwischen dem Säuerling und den Thermen dieses *ohne Zweifel durch verschiedene Hebungen zerrissenen Granit-Gebietes* nachgewiesen. — Ohnediefs entstammen die Thermen derselben Kraft (wenn auch nicht vollständig derselben Zeit) welche die vulkanischen Gesteine des Schooses, dem sie entquellen, hervorrief. — Sie sind die letzten treuen Zeugen der alten plutonischen Thätigkeit und meist, wie augenscheinlich bei Carlsbad etc., Folgen des Aufsteigens der Basalte, deren Erschütterung das Diluvium dieser Gegenden heraufgeführt hat. —

Indem ich nun die unmittelbare Ursache der vulkanischen Erscheinungen in den Tiefen der *Erdrinde selbst*, in ihrem

Zusammenhang mit dem tieferen Inneren (unter welchem sich Viele fälschlich einen Kern denken) und mit dem höheren (und bekannteren) Aeuſseren des Planeten suche, schlieſse ich mit Alexander von Humboldt's Worten: „Sehr wahrscheinlich ist, sagt er, daſs alle vulkanischen Erscheinungen aus *einfachen* Ursachen, aus einer steeten oder vorübergehenden Verbindung zwischen dem Innern und Aeuſsern des Planeten erfolgen. *Elastische* Dämpfe drücken die geschmolzenen, sich oxydirenden Stoffe durch Spalten aufwärts. Vulkane sind gleichsam *intermittirende*, mit mehr oder minder groſsen Unterbrechungen wirksame *Erdquellen*; die flüssige Menge von Metallen, Alkalien und Erden, die zu Lavaströmen erstarren, flieſsen sanft und stiller, wenn sie, gehoben, irgend einen Ausgang finden.“

IV.

Das italienische Volk und sein Charakter.

Unteritalien: Neapolitaner. Untere Volks-Klassen. Industrie etc. Wissenschaften. Künste. Akademieen. (Sicilien und andere Inseln.) Geist (Temperament und Charakter) der Neapolitaner. Ihre Aehnlichkeit mit den übrigen Italienern.

Mittelitalien: Römer: Wissenschaften. Die Propaganda etc. Industrie. Ackerbau. Finanz. Neue Sitten.

Toskaner: Wissenschaften. (Galilei, Macchiavelli). Künste. (Dante Alighieri, Petrarca, Boccaccio). Die Akademie della Crusca.

Genueser: Leben. Wissenschaften (Kolumbus etc.).

Oberitalien: Lombardei. Venedig etc. Wissenschaften (Scaliger, Maffei, Volta.). Künste. (Ariosto.) Neueste Poesie. Klassiker und Romantiker (Alfieri Vicenzo Monti, Alessandro Manzoni, Hermes Visconti etc.)

Die Bewohner Italien's im Allgemeinen.

Wir haben bisher über die Natur Italien's gesprochen und gesehen, wie sich eine dreifache Modifikation derselben, durch welche die Namen Ober-, Mittel- und Unter-Italien erst Sinn und Bedeutung erhalten, mit Bestimmtheit nachweisen läfst. Aber wie der italische Boden sich in drei Theile sondert, so sind auch im Charakter seiner Bewohner entsprechende Modifikationen zu erkennen.

In den Volksstämmen Unter-Italien's ruft die Harmonie des Landes, des Meeres und des Himmels jenen Trieb hervor, welcher mehr auf den sinnlich äufserlichen Genufs, als auf das wahre und geistige Leben geht. In ganz Europa ist kein Punkt, wo das Ziel des Lebens sorgloser und rücksichtloser, als hier, in der Liebe des Geniefsens gesucht wird. Das Leben selbst gilt als „der Güter höchstes," so fern es Mittel ist für den *Genufs* und selbst genossen wird. Es ist nur ein unmittelbares, sorglos „vorüberwallendes" und in sich befangenes Leben. Dahin drängt sich mit südlich leichter Beweglichkeit alle Thätigkeit, alles Dichten und Trachten fast jedes Standes, vorzüglich aber der untersten Volksklassen, des neapolitanischen Italien's. Nicht Fülle des Reichthums, nur *Gemächlichkeit* und ungestörte Lust ist der leichte Zweck der bürgerlichen *Geschäftigkeit* und das Ziel des rings bewegten Lebens dieser hesperischen Naturen, die „gleich den Lilien auf dem Felde, gleich den Kaiser-Kronen des gelobten Landes" nicht arbeiten und doch wachsen.

Die erfindungsreiche *Industrie* des lebendigen Volkes hat es im Ganzen nie zu etwas Rechtem gebracht. Der Handel, besonders der grofse auswärtige Handel, ist meistentheils in den Händen von Ausländern, und durch Mangel an Häfen, Brücken, Strafsen, durch Vernachlässigung der Wälder und

der fruchtbarsten, versumpfenden Ebenen, durch Mangel an polytechnischen und anderen gesunden Bildungs-Anstalten, kurz durch zahllose Verhältnisse gehemmt. Uebrigens ist ein gewisser Kaufgeist dem Neapolitaner keineswegs fremd. Hatte doch der verstorbene König selbst die Mauth an einen Kaufmann verpachtet, der, wie allgemein geklagt wurde, listiger und willkührlicher, als ein türkischer Pascha, mit seinen Kollegen verfuhr.

Jeder freut sich der schönen Natur des Himmels, des gabenreichen Bodens. Ohne anstrengende Thätigkeit giebt das *Meer* dem sorglosen Fischer seine Nahrung, ohne strenge Bearbeitung der geseegnete *Boden* dem glücklichen Landmann seine Früchte. Muntere Nachlässigkeit zeichnet den Neapolitaner aus. Nettigkeit, Reinlichkeit rührt überhaupt den Italiener wenig. Bei beständiger Regsamkeit ist der Neapolitaner nichts desto minder arbeitscheu und gemächlich. Nur mit sich ist er beschäftigt und auch dieses macht ihm nur gelegentlich Sorge. Er ist ein erwachsenes Kind; erwartet, statt zu handeln; liebt blinde Gaben mehr, als freie Arbeit. Höhere Stände, sagt man, sehen sich nach Bestechung, niedere nach einer Buona mano (Trinkgeld) um. Beiden ist nicht selten beides willkommen. So von *oben* herein, wie in Utopien, als sollte die Natur oder der Zufall und der Himmel den Menschen Alles umsonst bescheeren, hofft, indem es dem Momente lebt, dies leichte Volk sein *tägliches* Heil. Jeder singt in den Kirchen sein „Anima mia“ und wenn drohende Feuer und Erdbeben mit unterirdischer Gewalt die paradiesische Gegend heimsuchen; so hilft schon das Blut des heiligen Januarius, der für sie Alle so heilig war, daſs keiner mehr heilig zu werden braucht. Keine weitere Sorge weckt die Natur. Nur das „Heute“ gilt, um das „Morgen“ kümmert sich Niemand. Noch minder sorgt das Volk im Sommer für den Winter. Jeden Tag will es „etwas Neues und wo möglich etwas Tolleres“. So lebt es Jahr um Jahr in gewohntem Wechsel. Ein gesunder, natürlicher Blick sichert ihm, ohne Mühe, seine

Ruhe vor eigenen Gefahren. In und unter lauter Bildern verstreicht ihm ohne Nachdenken das Leben. Religiöse Feste feiert es mit heidnischer Pracht. Auf Sicilien wird noch heute Ceres, nur als Heilige, verehrt, die *Santa Cerere;* in Neapel der Gesu nuovo und die Madonna d'Antignano, gleich alten Götzenbildern, einander entgegengeführt. Kein Unterschied des Standes und Reichthums macht dem Volk Sorge: es „hafst weder den Adel, noch sucht es ihn", noch weniger beides zugleich. Ohne Umstand bewegen sich Hohe und Niedere im Freien neben einander. Selbst der Räuber hat *seine* Religion und Ehre, und bei öffentlichen Festen gilt er dem lustig-verschmizten Volke als braver Mann. In der bürgerlichen Gesellschaft bilden die Lazzaroni eine förmliche Zunft und haben ihr Oberhaupt, wie in anderen Ländern, ohne Zuthun des Staates, die Bettler. Doch mit Bettlern sind sie so wenig als die *römischen* Lazzaroni, die sogenannten Birbaccioni, zu verwechseln, welche keine förmliche Innung bilden, stolzer, wenn auch schlechter gekleidet, und kräftiger als die neapolitanischen Lazzaroni sind, doch gleich diesen und gleich dem Pöbel von ganz Italien, Scherz verstehen, und den lebendigen Kern von etwas Besserem in sich tragen, als sie scheinen.

Die Lebendigkeit des Italiener's zeigt sich sehr charakteristisch in den Geberden, womit er seine Rede begleitet. Die wohllautende Sprache ist besonders im *Süden* sehr „bilderreich", der Volkswitz „lebhaft und beifsend." Viele Ausdrücke zeigen die Neigung, das Sinnliche mystisch zu fassen und das Mystische, wie v. Rumohr sagt, „recht materiell." So heifst der beste vesuvische Wein „Thränen Christi".

Um Wissenschaft kümmern sich nur Wenige und leicht hat seit Giambattista Vico, seit Giordano Bruno, seit Lucilio Vanini und Thomas Campanella kein einziger ächter Neapolitaner einen wahrhaft weltgeschichtlich philosophischen Gedanken setbstthätig erzeugt. Auch blose Gelehrsamkeit ist selten und noch seltener kommt sie zu Tage. Gründlichkeit im Sinnen und Handeln wird für Schwerfällig-

keit angesehen. Die rüttelnde Nähe der Vulkane weckte indefs das geologische, der heitere Himmel das astronomische, die fruchtreiche Natur auch das botanische Studium und das ganze Leben die alte Medicin. Gemellaro, Monticelli, und Cavelli, Pilla, auch Lanzelloti, Ruggieri, und, als Chemiker, Guarini, gaben beachtungswerthe Winke über den Aetna, Vesuv und Epomeo. Piazzi entdeckte auf Sicilien den Planeten Ceres und brachte die damaligen Natur-Philosophen Deutschland's in empfindlichen Streit. Auch in der Mathematik wird noch etwas geleistet: einem Neapolitaner, dem Marchese Galiani, verdankt man eine geschätzte Ausgabe des Vitruv. (Neapel. 1758. fol.) In der Numismatik hat in der neueren Zeit Neapel einen ausgezeichneten Kenner hervorgebracht, den bekannten Avellino.

Ein beachtungswerthes Werk über die griechische Tragödie hat Filippo Volpicelli vor wenig Jahren; ein ähnliches über antike Mimik de Jorio 1833; Basilio Puoti eine gelungene Uebersetzung der Rede des Perikles aus dem 2ten Buche des Thukydides geliefert. Andere haben sich an Römern, namentlich an Tacitus, stellenweise versucht, oder griechische Idyllen, wie die des Bion, mit Glück in die liebliche Sprache übertragen und die eigene Sprache im Vocabulario universale italiano zum Gegenstand der Untersuchung gemacht. Mit der Provincial-Geschichte des Landes und mit biographischen Aufgaben beschäftigen sich Giuseppe de Cesare, Filippo Pagano, Lodovico Bianchini mit der Geographie Giuseppe del Re, Luigi Galanti, Ferdinando und Francesco de Luca.

Die Medicin, von jeher im Neapolitanischen gepflegt, durch die alte Salernitanische Schule schon im 12ten Jahrhundert weltberühmt, hat noch jetzt gelehrte Vertreter. Die Werke des Domenico Cortugno hat Pietro Ruggieri kürzlich herausgegeben, delle Chiaje 1833 eine Anatomie und Physiologie begonnen, in der Botanik Tenore als Pro-

fessor und Vorstand des botanischen Gartens in Neapel sich Verdienste erworben.

Als ein grofser Staatsmann wird Filanghieri gerühmt. Er war auch ein warmer Vaterlandsfreund und opferte seinem Lande in der bewegtesten Zeit politischer Gährungen seine besten Kräfte und sein Leben. Jurisprudenz, die sich auf das einheimische Treiben bezieht, praktische Fragen in bestimmten Streit-Fällen, beschäftigen gegenwärtig, vielleicht, die meisten Federn. Von Pasquale Liberatore erschien 1834 ein umfassendes Werk in 3 Theilen: *la legazione delle due Sicilie.* Die Staatswirthschaft fand an dem ehemaligen Direktor einer Verwaltungs-Stelle in Neapel, Carlo Afran di Rivera, einen ausgezeichneten Bearbeiter. Sein berühmtes Werk ist unter dem bescheidenen Titel *considerazioni etc.* 1832 zu Neapel erschienen und spricht, was dort von überraschender Bedeutung war, mit freimüthiger Anerkennung über die Verdienste Murat's. Erfahrungsreich macht Rivera praktische Vorschläge zur Wiedergeburt der positiven Kräfte des Landes, aber die Ausführung seiner staatswirthschaftlichen Lehren scheitert, wie die Bestrebung ganzer Vereine zur Beförderung des Handels und der Gewerbe, noch immer an den eingewurzelten Uebeln des Landes, die er und diese Vereine gehoben wissen wollen.

Der Geist der Gesellschaften, der unser zersetztes, encyklopädisches Jahrhundert in tausend Formen bewegt, spielt nämlich bis Neapel. Wie die gerühmten Verbindungen das Wohl und den Handel, haben andere den wissenschaftlichen Geist des Landes zu ihrem Ziele. Diesen zu fördern, haben sich die neapolitanischen Gelehrten, unter dem Schutze der Regierung in verschiedenen Akademieen, und durch Privat-Thätigkeit in eignen Gesellschaften vereinigt. Unter den letzteren zeichnen sich die pontanianische Akademie, nach Pontano (geb. 1430) benannt, die sich mit sämmtlichen Wissenschaften beschäftigt und das *instituto d'incoraggiamento alle scienze naturali* aus.

Mehr von der Regierung begünstigt ist die *Societa reale borbonica*, wo in der archäologischen Abtheilung (der *academia ercolanese*) Avellino, Jannelli, die beiden Quaranta, auch Francesco Carelli, und, so viel ich weiſs, de Ritis, de Jorio und Giuseppe Sanchez; in der mathematischen und naturwissenschaftlichen Carlo Brioschi und de Luca als Mathematiker; delle Chiaje als Anatom und Zoolog; Tenore als Botaniker; Monticelli und Andere, die wir gerühmt, als Geologen; und in der artistischen Niccolini und Angeli, als Musiker Zingarelli bekannt sind.

Da die literarischen Leistungen Ober- und Mittel-Italien's durch geographische und andere Verhältnisse begünstigter, durch Wiener und andere Berichte bekannter sind, als die neapolitanischen, wollte ich bei diesen etwas länger verweilen. Die zugänglichsten Erklärungen darüber finden Sie in Widenmann's Ausland z. B. 1834 Nr. 44, 1835 Nr. 184, 1836 Nr. 168. Vieles auch in F. W. Genthe's Handbuch der italienischen Literatur, Magdeburg bei Rubach 1835, und in ähnlichen Schriften auch der Ausländer, in den *Voyages historiques et littéraire en Italie, pendant les années* 1826—1828 von Valery; in Valentin's *Voyage en Italie* 1820, worin besonders auf die Naturwissenschaften, auf den Zustand der Universitäten Italien's Rücksicht genommen ist etc. Indessen darf ich diesen Gegenstand nicht verlassen, ohne auf *die* italienischen Akademieen, die ich später nicht weiter berühren kann, und auf die Versuche zu blicken, die Neapel in der Wissenschaft aller Wissenschaften, der Philosophie und in derjenigen, die man im Süden für die höchste hält, in der Theologie, gewagt oder zu wagen wider Willen unterlassen hat. Der Fleiſs der italienischen Akademieen ist gröſser, als ihre Wirksamkeit, doch diese seit einigen Jahren nicht minder bedeutend, als die Wirksamkeit mancher deutschen Akademie, deren Ruf weiter verbreitet ist. Jene beschäftigen sich, im Ganzen, mit Geographie, Geschichte und Kunst

ihres Landes, mit Statistik und Münzkunde, vorzüglich mit kammeralistischen, daher auch mit technischen Untersuchungen, ferner mit Mathematik, Physik, mit allen Zweigen der Naturwissenschaft. In Rom haben noch andere Bestrebungen selbst vorübergehender Gesellschaften, zumal wenn sie mit irgend einer *Kunst, auch nur ausübend,* sich beschäftigen, den Namen *Akademieen,* z. B. öffentliche Koncerte *). Ueber die wahren Akademieen Italien's finden Sie in den Brockhaus'schen Blättern für literarische Unterhaltung und in anderen Journalen von Zeit zu Zeit die interessantesten Nachrichten: ich erwähne hier nur die *Accademia delle scienze di Torino,* von deren Schriften 1834 der 37ste, die *Accademia Lucchese di scienze, lettere ed arti,* von deren Abhandlungen 1835 der 8te Band erschienen ist. Auch Sicilien blieb nicht zurück. Von der *Accademia Gioenia di scienze naturali* zu Catania besitzen wir seit 1834 an 8 Bände. Da wetteifert der tiefste Süden, mit dem nördlichen Turin und Lucca etc., so jedoch, dafs in jenem die naturwissenschaftliche Richtung überwiegt. Dabei ist indefs zu bemerken, dafs im Neapolitanischen selbst für Philosophie einiges Interesse erwachte, dafs der nordische Geist der kantischen Lehre, die in Deutschland jetzt oft verkannt, in bestimmten Richtungen auch überwunden ist, dahin drang, ohne jedoch mehr, als einzelne ausgezeichnete Köpfe zu entzünden. Damals regte sich in der italienischen Philosophie, so zu sagen, ein eklektischer Geist, den vor Allen ein Kalabrese, der bekannte Antonio Genovese (geb. 1712. st. 1769), verbreitete. Seit dem Jahre 1819 hat, mit Anerkennung öffentlicher Blätter **), Baron Pasquale Galuppi von Tropea, Professor zu Neapel, auf dem Standpunkt der kantischen Philosophie mehrere ächt neapolitanisch gefafste, d. h. durch Klarheit der

*) Vgl. G. L. P. Sievers im Morgenblatt 1826. n. 15.

**) S. Acerbi Bibliotheca Italiana osia Giornale di Letteratura. Mailand 1820.

Darstellung ausgezeichnete Schriften, einen Versuch über die kantische Vernunft-Kritik (*saggio filosofico sulla critica*), der 1835 schon die zweite Auflage erlebt hat, eine Logik und Metaphysik, und im Jahre 1832 eine Lehre des Willens (*la filosofia della volunta*); ferner Romagnosi 1833 eine Uebersetzung von Tennemann's Grundrifs der Geschichte der Philosophie herausgegeben: Erscheinungen, die an die Erzählungen von Seume, Kephalides und Anderen erinnern, welche in Neapel und Sicilien, wie Martius und Spix selbst im innern Brasilien, nach Kant gefragt wurden, nach dem Denker, der für alle Wissenschaften, fast was Kopernikus für die Astronomie, geleistet, indem er den Geist als den Sonnen-Punkt zu erkennen suchte, um den sich die erscheinende Welt der Dinge bewege.

Galuppi und andere Lehrer, vor Allen aber jener, haben grofsen Einflufs auf ihre Zuhörer. In Neapel fehlt indefs das allgemeine Interesse und mit diesem die wirksame Anerkennung der Wissenschaften. Der Unterricht ist schlecht bestellt, der Buchhandel ohne Kraft: antiquarischer Sammelkram oder Kommission, nirgends geordneter Verlag; die Erscheinung *jeder* Schrift so erschweert, als *heute* in Deutschland die Herausgabe *streng* metaphysischer Werke. Dazu hemmt eine theologisirende Censur die einheimische, hoher Eingangszoll die ausländische Literatur. In Deutschland ist der wissenschaftliche Sinn, schon seit der Reformation, mehr in die Massen gedrungen, in ganz Italien stehen gelehrte Erscheinungen immer vereinzelt: am unglücklichsten die Theologie. Dennoch findet man in neapolitanischen Klöstern noch einzelne fleifsige Gelehrte, welche im *Besitze* von grofsen wissenschaftlichen Schätzen, Handschriften und dergleichen sind: so die Klöster von *Monte Cassino, La Cava* u. s. w. Indessen haben jetzt auch *kirchen-historische*, wie alle gelehrten theologischen Arbeiten, die noch in den früheren Jahrzehenden in Neapel erschienen, meines Wissens, aufgehört. Wie *Pompeji* und *Herkulanum* vom Aschenregen des

Vesuv, so ist der Geist des Volks bei aller Natürlichkeit und Lebhaftigkeit seines Witzes gleichsam von dunklen Wolken umzogen. Er scheut sich vor der anbrechenden Morgenröthe eines inneren Aufgangs, vor jeder selbständig freien That des ernsten Gedankens. Was könnte man da von seinen Künstlern erwarten? In solcher Atmosphäre, von der Mitwirkung des Publikums verlassen, kann die Kunst noch weniger, als die Wissenschaft, auch in einzelnen Erscheinungen kaum gedeihen.

Die plastischen Künstler Neapel's sind ganz unbedeutend, die Maler, mit geringer Ausnahme, oberflächliche Naturen. Diese Charakterlosigkeit machte den Charakter des Luca Giordano (1623—1701.) aus, den man so oft überpriefsen. Wenig früher als er, in derselben Periode, aber an Talent und Tiefe ihn weit übertreffend, malte Salvator Rosa (1615—1673.) Einer der ausgezeichnetsten Kupferstecher der neueren Zeit, der in Florenz verstorbene Raphael Morghen ist in Neapel nur geboren, seine Aeltern waren Franzosen aus Montpelier. Die jetzigen neapolitanischen Maler quälen sich meist mit den Regeln formeller Korrektheit ab. Einige sind beachtenswerth. Wir werden später auf sie zurückkommen.

Desto mehr hat jedoch Neapel in früherer Zeit durch Alessandro Scarlatti und nach ihm in einer Kunst geleistet, die *unmittelbar* in's allgemeine Leben dringt, und aus der Natur des Landes von selbst hervorquillt, in der Musik: in der Epoche von 1725 bis 1760, welche Kiesewetter in seiner Geschichte dieser Kunst (S. 87) die Epoche von Leo und Durante nennt, war es reicher, als je ein Land in so kurzer Zeit, an ausgezeichneten Tonkünstlern. Musikalische Talente hat es auch in neueren Zeiten, in der Epoche von Haydn und Mozart (1780—1800), Mehrere hervorgebracht: Paesiello, Cimarosa, Morlacchi u. s. w. Sie arbeiteten mehr für's Theater, als für die Kirche, wenigstens mehr im Sinne des ersteren. Die Architektur ist von den Neapolitanern mit keinem grofsen Glücke gepflegt worden und thut

in unseren Tagen sehr wohl, sich an das beste Aeltere, was Rom u. s. w. bietet, anzuschliefsen. Noch heute heifst in Unteritalien jedes grofse Haus Palast, in Mailand grofse Paläste — *casa*. *Mailand* ist die eleganteste, *Rom* die denkwürdigste, *Venedig* die eigenthümlichste, *Neapel* die gröfste und durch ihre Natur die reizendste Stadt Italien's. In *Mailand* erscheint das beste literarische Blatt, in *Rom* liegen für Geschichte die reichsten Schätze; *Pompeji* zeigt die Welt, wie sie im Jahre 79 war, als wenn sie noch bestünde, weil die Asche des Vesuv den zerstörenden Einflufs der Zeiten verhinderte. Hier wandelt man in antiken Strafsen, in klassischen Gebäuden. Hier ist die merkwürdigste Architektur des Königreichs. Unter den Bauten des neuen Italien's herrschte in *Venedig* kühne, in *Genua* elegantere Pracht, in *Rom* Ernst und Vornehmheit, in *Toskana* gediegene Kraft, in *Mailand* Glanz und Heiterkeit, in *Neapel* sorglose, dem nächsten Bedürfnifs geweihte, selten elegante, meist geschmacklose Gelassenheit. So hatte jeder Landstrich seine eigenthümliche Bauart und Kunst, Neapel nur Musik und Poesie.

Torquato Tasso ist aus Sorrent am Golf von Neapel (1544—1595). Die Bauart des Hauses, worin er (den 11. März 1544) geboren sein soll, scheint darauf zu führen, dafs an dieser Stelle ein neues steht. Noch lebt die schöne Sage, Sturm und Erdbeben habe sein Geburtshaus verschüttet, menschliche Nothdurft ein neues an die Stelle gesetzt, als wollte, im Bewufstsein der Neapolitaner, die Natur am undankbaren Vaterlande sich rächen, dem sie bis heute mit der Kraft, ein gleiches Talent wiederzugebären, die Gelegenheit versagte, ein ähnliches auf gleiche Art im Leben zu verkennen. Und doch athmet, ohne zu wissen, was Dichtung ist, der Glückliche im poetischen Lande, von Jugend auf, „die Poesie mit dem Leben ein", findet, geniefst sie, wie „Licht, Wärme, Luft in Wald und Flur, in Sturm und Ruhe, in Kirchen und auf dem Markt", fühlt sich wohl, weifs selbst nicht warum. Nur mit der Frische inniger Gottverehrung welkte „die Blume

der Dichtung", am Herzen des Volkes. Indefs hat in der neueren Zeit Unteritalien, besonders *Sicilien*, manche gute lyrische Dichtungen hervorgebracht, von welchen Herder in seinen *Stimmen der Völker* einige übersetzt hat. Die am meisten gerühmten dieser Dichtungen sind nicht im reinen Italienisch, sondern in Provinzial-Dialekten geschrieben, ein Umstand, der sie zu *reinen Stimmen des Volkes* macht. Neuerdings haben „die Wanderungen durch Sicilien und die Levante", 1834 zu Berlin bei Nicolai erschienen, schätzbare Nachricht von einem trefflichen Dichter auf Sicilien, Meli, gegeben. Ich entnehme, Ihren nächsten Interessen entsprechend, aus den Strophen die der Verfasser mittheilt, folgende, die an ein bekanntes*) Gedicht von Rückert erinnern:

Mir träumt', o Herrin, dafs wir gleicher Weise
Zur Hölle giengen ein, der qual-entflammten.
Mir schien die Sache himmlisch-süfse Freude:
Ihr, wegen Eu'rer gar zu strengen Weise,
Ihr waret so entrüstet, mich zu sehen,
Dafs Spiel Euch dünkt', was Alles man erleide,
Ich wegen Eu'rer hold-gesell'gen Nähen,
Ich glaubte mich nicht unter den Verdammten! —

Das poetische Neapel, noch immer reich an Oden, Sonetten, Canzonen, an Lyrik aller Art, ist arm an grofsen dramatischen, wie epischen Schöpfungen. Die Dramen des Giulio Genoino moralisiren. Der Tod Manfred's von Marchese di Casanova, durch de Cesare's historische Forschungen glücklich veranlafst, hat, ohne freies dramatisches Leben, nur durch Sprache und Sache eigene Vorzüge und beweis't, dafs die Poesie Neapel's nicht blos da lebt, wo sie das Vollendete leistet, sondern rings in Allem athmet und nur tragisch ist, weil das Los des Landes das Tragische hebt, wo doch das Komische am Tage liegt, wie in anderer und höherer Art vormals in Frankreich, dessen komische Bühne mehr vermochte, als die deutsche.

*) Vgl. Literaturbl. zum Morgenbl. v. W. Menzel 1836. n. 23.

In Neapel findet das komische Theater in der spielenden Laune des Volkes eine grofse Ermunterung. Bekanntlich spielt der **Pulcinella** auf dieser Bühne die Hauptrolle; er nimmt dieselbe Stelle ein, welche vor Lessing auf dem deutschen Theater der ehrliche Hanswurst behauptete, von welchem sich jetzt nur noch auf den Volkstheatern, in Wien und einigen anderen Städten, Spuren erhalten haben. Fast nur um den Pulcinella zu hören, geht der Neapolitaner in's Theater — ganz natürlich, denn solche leicht bewegliche Charaktere hören sich selbst am liebsten. Dafs der Pulcinella nichts anderes sei, als was der neapolitanische Volks-Charakter selbst, — ist eine längst bekannte Bemerkung. Als ein neapolitanischer Kotzebue oder Congreve kann der Baron **Giovanni Carlo Cosenza** genannt werden, der, wie sein deutscher Gegenfüfsler, zu seinem Unglück sich auch besonders gerne im Tragischen versucht. —

Gegenwärtig erscheinen sogar, seit sie in Deutschland absterben, Almanache in Neapel. Mit diesem Beispiel gieng der Norden Italien's voraus. *Turin* hat Eine solche Strenna (Gabe), *Mailand* zwei, und seit 1834 erscheint Eine in Neapel. Selbst Unterhaltungs-Blätter haben sich hier aufgethan: im Jahre 1826 zuerst der **Raccoglitore**, seitdem sechs ähnliche, doch meist ephemerisch verschwundene Blätter. Der *progresso delle scienze, delle lettere et delle arti* wurde durch Giuseppe Riccardi, Präsident der Akademie *delle scienze*, in's Leben gerufen. Seit Kurzem trat die Regierung in's Spiel und schuf, in derselben, doch beschränkteren Richtung, die *annali civili del Regno delle due Sicilie.* Neben diesen Unterhaltungs-Blättern besteht eine einzige politische, das *giornale del Regno delle due Sicilie*, für das Ausland von geringem Werth, und manche wissenschaftliche Zeitschrift, meist medicinische und chirurgische, besonders seit 1817.

Auf solche Weise überschreitet Neapel die ungetheilte Lust des einfachen, im Süden und im Inneren der Apenninen durch andere Interessen bewegten Lebens, langt unschuldig

nach höheren Geistes-Früchten, und folgt, bildsam, fremdem Einflufs. Dagegen erreicht der neapolitanische Volks-Charakter in *Sicilien* ein bedeutsames, innerhalb seiner selbst entgegengesetztes Extrem. Es ist, scheint mir, ein allgemeiner Zug aller gröfseren Eilande Italien's, dafs sie die Abgeschlossenheit, welche die Natur ihren Bewohnern verlieh, recht geniefsen, Italien etc. angehören und von ihm bald durch That, bald durch Gesinnung, bald durch beides sich scheiden, und diese Spannung ist gröfser, innerlicher, als der Zwiespalt einzelner Provinzen Italien's unter sich. Den Beleg giebt, in's Innerste verfolgt, nicht blos nach sichtbaren Kämpfen gemessen, die Geschichte, selbst die neueste.

Corsica ist kaum 100 Jahre von Italien getrennt, seine Geschichte vielbewegt. Napoleon war *Corsikaner*, durch die Aufgeschlossenheit und Vollgewalt (durch die Totalität) seiner Natur (wie die Schule sich ausdrücken würde) und dadurch, dafs Er Selbst sich sein Feind war, Italiener, doch *mehr* als ganz Italien, sein unbesiegter Ueberwinder: eine *Insel-Geburt*, die weder Italien, noch Frankreich, die ganz Europa, der Welt angehört, in *diesem* Bezug nur so weit Italiener, als *sein* Arm, stärker, denn alle seine Heere *), alle Kraft des alten Rom's in sich vereinte. *Elba* war seine Wartburg.

Sardinien ist gespannt mit dem Festlande zu dem es gehört, den Italienern, wie anderen Nationen eine wenig bekannte, abgeschlossene Insel. Von der glühendsten Vaterlandsliebe belebt, trägt *Sicilien* das Joch der Fremden am ungeduldigsten. Mit dem National-Gefühl wächst die *National-Rache*, auf dem Boden persönlicher Rachelust, welche düster, unerbittlich über die furchtbarste Befriedigung brütet. Genie, Stolz, feine List, schnelle Fassung und die Gabe, Alles klar und immer nur so weit, als er eben will, auszusprechen, die kluge

*) S. Hertha, Almanach für 1836 S. 152. Die Elemente solcher Heere sind noch da, sind immer in Frankreich. Aber der Geist der Zeit nahm mit dem Einen allen Tapfern das Haupt. Es half nichts, dafs Chateaubriand sagte: ganz Frankreich ist ein Soldat.

Macht über Mund und Zunge machen den Sicilianer den gefährlichsten Unternehmungen, auch Verbrechen geneigt, vor denen er je weniger schaudert, je leichter ihn seine Kirche, der Ueberfluſs an guten Werken, welchen sie besitzt, von der Sünde löst. Daher die Umwälzungen eines racheglühenden *Patriotismus*, der seine Weihe im Fanatismus sucht: die sicilianische Vesper; daher auch wie J. C. Fehr in seiner „Insel Sicilien" (St Gallen 1835) gezeigt, die Revolution im Jahre 1820, eine Gährung des innersten National-Gefühles. Daher nach einer anderen Richtung die tiefe Gluth seiner Dichtung, die selbst der Macht seiner Kirche sich entwindet. Nur die Natürlichkeit, Leichtigkeit und die eigenthümliche, man darf sagen lyrische, Poesie des Lebens macht den Sicilianer zum *natürlichen* Bruder des minder feuerigen Neapolitaners, der, im Norden, der civilisirteren Welt schon näher gerückt ist.

Der moderne unteritalische Volksgeist hat aber nirgends die Kraft, jene innere Scheidung (des Geistes) in sich auszuhalten, welche nur da, wo sie ertragen wird und wo eine freie geistige Thätigkeit sich aus ihr erzeugt, durch Kunst und Wissenschaft sich selbst zu überwinden, und den Himmel gegenwärtig zu machen vermag:

Um Gottes eig'ne Glorie zu schweben
Vermag die Kunst allein und darf es wagen,
Und wessen Herz Vollendetem geschlagen
Dem hat der Himmel weiter nichts zu geben!
(Platen.)

Anders war es im alten Griechenland: in jenen Zeiten, als die Hellenen, in ihrer Blüthe, seine reichen Küsten besaſsen. Damals forschten die kräftigsten Geister hier nach den Gründen der Dinge; damals vermochten Pythagoras, Xenophanes *hier* einen mächtigen Staat der Wissenschaft zu errichten. — —

Der leichtfertige, spielende *Charakter*, das sanguinische *Temperament* der heutigen Neapolitaner sticht gegen den ernsteren praktischen Charakter, gegen das melancholisch-cholerische Temperament der *Römer* ab. Doch selbst in *Rom*, ja in

dem melancholischen, düsteren *Venedig*, verläugnet sich die ungetheilte halbkindliche Natur, die Leichtigkeit und Aufgeschlossenheit des Lebens, die Lust zu geniefsen, das eigenthümlich heitere, im Grunde der Seele *sanguinische* Streben des Italieners, sich in Allem ungestört und ganz zu fühlen, fast niemals. Man findet diesen Zug, unter sehr entschiedenen Modificationen, überall, selbst im besonnenen *Toskana*, in jenen Regionen, deren frühere, den alten Pelasgern zum Theil verwandte Bewohner nach den Herausgebern Winkelmann's durch melancholisches Temperament sich auszeichneten. Und was Platen in seinen Sonetten aus Venedig über diese eigenthümliche Meer-Stadt aussprach, gilt, im allgemeinen Lichte gehalten, heute von der ganzen Halbinsel:

Ein frohes Völkchen lieber Müfsiggänger
Es schwärmt umher, es läfst durch nichts sich stören,
Und stört auch niemals einen Grillenfänger.
Des Abends sammelt sich's zu ganzen Chören,
Denn auf dem Markusplatze will's den Sänger,
Und den Erzähler auf der Riva hören.

und an einer anderen Stelle:

Es scheint ein langes, ew'ges Ach zu wohnen
In diesen Lüften, die sich leise regen,
Aus jenen Hallen weht es mir entgegen,
Wo Scherz und Jubel pflegten sonst zu thronen.
Venedig fiel, wiewohl's getrotzt Aeonen,
Das Rad des Glücks kann nichts zurückbewegen:
Oed' ist der Hafen, wen'ge Schiffe legen
Sich an die schöne Riva der Sklavonen.
Wie hast du sonst, Venetia, geprahlet,
Als stolzes Weib mit goldenen Gewändern,
So wie dich Paolo Veronese malet!
An der Giganten-Treppe Pracht-Geländern
Steht einsam nun ein Dichter und bezahlet
Den Thränenzoll, der nichts vermag zu ändern!

In solchem Sinne hat sich Venedig, wie Sie aus Sanazar's Gedichten wissen, stolzer als Florenz, wie Sie aus Ariosto's Worten in der 2ten Vorlesung vernommen haben, mit *Rom* verglichen und höher noch, als dieses sich geschätzt.

In Rom fordert den Reisenden alles zum Ernst, zum Nachdenken auf; die ganze römische Vergangenheit und Gegenwart wirft ihn auf sich selbst, auf sein Bewufstsein zurück, während ihm in Neapel und seiner Umgebung überall Naturpracht, Heiterkeit und leichtes Leben begegnen. In Rom begrüfsen ihn unter einer einladenden Natur weit mächtiger die Werke des Alterthums und der Kunst. „Wie ward mir —" ruft Mortimer aus,

„— Wie ward mir,
Als mir der Säulen Pracht und Siegesbogen
Entgegenstieg; des Kolosseum's Herrlichkeit
Den Staunenden umfieng, ein hoher Bildnergeist
In seine heit're Wunderwelt mich schlofs!"

Ein Gang durch Rom ist ein Gang durch unermefsliche Pracht und durch unermefsliche Ruinen. Ein ewiger Ernst umgiebt diese riesenhaften Trümmer und weckt in jedem Gemüthe die gleichartige Stimmung. Daher ist es zu erklären, warum diejenigen, welche die Schicksale der Königreiche in ihrer Hand hatten, wenn das Glück sie von ihrer Höhe niederwarf, in den Erinnerungen Rom's die Tröstungen suchten für ihre vereitelten Plane. Jener Kron-Prätendent Carl Eduard Stuart von Grofsbritannien, jener Carl von Spanien, der dem eigenen Sohn den wankenden Thron seiner Väter überlassen mufste, und die greise Mutter des gröfsten Feldherrn der neuern Geschichte, der mit kaiserlicher Hand das Scepter Europa's führte, vom Tajo bis zum Nil und zur Moskwa seine eisernen Schaaren führte und dennoch auf *einsamem* Felsen in des Ocean's Mitte, *verlassen* von den Seinen starb, sie die Mutter mit allen ihren Söhnen, denen die Kronen vom Haupte gesunken, alle suchten sie in Rom, am Grabe der gröfsten Vorzeit die Rast von ihren grofsen Mühen, die ihrem Glücke gleich waren.

Man sollte denken, der Ernst dieser Weltstadt würde unter den Römern grofse wissenschaftliche Erzeugnisse hervorrufen; Ernst und Nachdenken sind ja die Basis wissenschaftlicher Thätigkeit. Aber der Ernst der Römer ist grofsen-

theils auf äufsere Pracht gerichtet, durch Genufssucht und Eigennutz gebändigt. Und das Regiment der Kirche hat das freie Aufstreben des wissenschaftlichen Denkens und Erzeugens selten begünstigt. Nur das historische Wissen hat in Rom fleifsige Bearbeiter gefunden, nie das spekulative. Die Menge der Denkmäler aus dem Alterthum, welche sich allenthalben in Rom *darbieten*, regte natürlich zu ihrer Erforschung an. Künstler und Gelehrte unterstützten sich frühzeitig in diesen Arbeiten, so Raphael und Andrea Fulvio. Es entstanden Akademieen und gelehrte Gesellschaften, die sich das archäologische Forschen mehr oder minder hauptsächlich zum Ziele setzten; so die *Accademia archeologica*, auch die Akademie der Schäfer von Arkadien *) u. s. w. Es wurden ganze Journale solchen Untersuchungen gewidmet. wie neuerding die *Annali dell' Instituto di Corrispondenza Archeologica*. Unter den Vielen, die sich mit Forschungen der Art beschäftigten, sollen hier nur drei genannt werden, die sich um Aufklärung des Alterthums wirkliche Verdienste erworben haben: Fea, Nibby und Piale. Gewöhnlich fehlte es jedoch den italienischen Gelehrten an unbefangenem kritischem Sinne; diesen brachten erst Ausländer nach Rom, und Winkelmann, Zoëga und Niebuhr haben sich auf diesem Felde unvergängliche Verdienste erworben.

Die Bemühungen der italienischen Philologen giengen meist mehr dahin, aus dem reichen Schatze alter Handschriften, den das Land besitzt, Materialien zur Erklärung der alten Schriftsteller an den Tag zu fördern, als auf diese Erklärung selbst. Es ist Ihnen Allen bekannt, was der berühmte Gelehrte Abbate Mai, früher an der ambrosianischen Biblio-

*) Das Giornale arcadico enthält manche Aufsätze zur Alterthumskunde. Wenn Göthe's Briefe aus Italien (Band 3) das Gegentheil versichern, so ist seine Nachricht entweder falsch, oder die Akademie hat seitdem den Umfang ihrer Tendenzen etwas erweitert. Mehrere jener Aufsätze finden sich in Scholler's italienischer Reise citirt.

thek in Mailand, jetzt an der vaticanischen in Rom angestellt, in jener Hinsicht geleistet hat. Man sagt, und wie es scheint nicht ohne Grund, dafs noch weit mehr gethan werden könnte, wenn dieser Mann nicht engherziger Weise seinen Wirkungskreis anderen Gelehrten zu verschliefsen suchte. Im Allgemeinen wird jedoch die zuvorkommende Gefälligkeit der italienischen Gelehrten sehr gerühmt, und gewifs mit Recht, wie wir selbst uns zu überzeugen Gelegenheit hatten.

Da wir von philologischen Studien sprechen, so können wir nicht umhin, an eine Anstalt in Rom zu erinnern, durch welche dieselben in mancher Hinsicht gefördert worden sind; ich meine das *Collegium de propaganda fide.* Diese im Jahre 1622 von Pabst Gregor XV. gestiftete, darauf von den Päbsten Urban VIII. und Alexander VII. reich ausgestattete Anstalt beschäftigt sich mit dem Unterricht junger Ausländer, besonders Asiaten und Afrikaner, die hier in grofser Anzahl zum geistlichen Stande erzogen und dann in ihr Vaterland zurückgeschickt werden, um dort als Missionäre zu wirken. Das Studium der asiatischen und afrikanischen Sprachen liegt also im Zwecke der Anstalt. Diese besitzt eine der gröfsten und berühmtesten Buchdruckereien welche es giebt, worin Werke in fast allen bekannten Sprachen gedruckt werden können; so wie eine beträchtliche Sammlung von handschriftlichen Arbeiten, welche sich auf das Studium jener Sprachen beziehen, besonders von Wörterbüchern. —

Was Industrie und Handel betrifft, so liegen diese im Kirchen-Staate sehr darnieder, eben so der Ackerbau. Indefs ist der Handel, mit Ausnahme des literarischen, nicht *so* unbedeutend, als man gewöhnlich glaubt. Das Volk will geniefsen: es sammelt keine Kapitalien. Dem Besitze fehlt die sichere Gewähr. Der Ackerbau hat alte, vormals zweckmäfsige Gesetze und der Reisende, der die Campagna mit Aufmerksamkeit durchwandert, findet immer, dafs sie an vielen Stellen mit Erfolg bebaut, nicht, wie man häufig liest, blos zur Viehweide verwendet wird. Überflufs aber an arbeit-

samen Händen ist im ganzen Kirchenstaat vielleicht nirgends vorhanden. Weite, *gute* Felder liegen oft zwei Jahre brach, um im dritten Getreide zu tragen, und der gute Boden ist jetzt mehr „ein todtes, als ein zinstragendes Kapital," das Grund-Eigenthum noch in den Händen einer verhältnifsmäfsig geringen Anzahl von Familien, der Landbauer meist Pächter. Kaum der Bedarf des Getreides wird erzeugt. Und dennoch lagen auf Landmann und Bürger bis auf die neuesten Zeiten fast alle Lasten des Staates, die darum ungeheuer waren und es noch sind, weil die zahllosen Geistlichen, Fürsten und Adelichen sie kaum tragen helfen. Auch diese müssen zwar eine Grundsteuer für den Besitz von Realitäten bezahlen, aber nur einen geringen, man sagt, etwa den 20sten Theil von dem was Anderen aufliegt. Schon die Franzosen *) wollten dies ändern. Ihre Bestrebungen scheiterten an den Ursachen solcher Verhältnisse, an dem Mangel geistigen Aufschwungs u. s. w. Denn darin, nicht in dem Ausbleiben der Summen, die sonst aus allen christlichen Staaten nach Rom flossen, liegt eine Hauptquelle seines finanziellen Verfalles. Diese Summen gehörten der Pfründe-Kammer (der Dataria), nicht dem Staatsschatz, und wurden für geistliche Zwecke und für weltliche, im Durchschnitt, nur so weit, als sie mit jenen in *unmittelbarer* Verbindung standen, verwendet. Nach dem Zeugnifs öffentlicher Blätter ruht die finanzielle Existenz des *Kirchenstaates* jetzt auf den Schultern einer deutschen *Juden-Familie*, die mit praktischem Verstande rechtlich zu solcher Höhe sich emporgeschwungen. Herr des Staatsschatzes ist Rothschild. Indefs hat an den Anlehen, die für den Kirchenstaat kontrahirt wurden, auch Torlonia bedeutenden Antheil. Dieser und andere Grofse Rom's deckten auch bei der Krönung Pius VIII., im Jahre 1829, da der frühere Pabst die Kassen entleert zurückgelassen, durch freiwillige Beiträge die Kosten der Festlichkeit. — Im Januar 1835 hat man, vorerst mit

*) Vergl. Comte de Tournon, Études statistiques sur Rome etc. Paris 1831.

geringem Erfolge, Abgeordnete aus allen Gebieten des Kirchenstaates in Rom zur Berathung einer gleichmäfsigeren Vertheilung der Grundsteuer versammelt, und im Februar 1836 versucht, einen Theil der National-Güter zu veräufsern, weil diese in Privat-Händen mehr tragen würden, als vom Staate verwaltet. Dagegen hat sich wenige Jahre früher, 1834, der Adel Rom's, die Fürsten Borghese, Corsini und Braschi an der Spitze, mit einem Gesuche um Herabsetzung der Schätzung ihres Grund-Eigenthums (oder des Steuerkapitals, mit welchem sie angelegt sind) zuerst an die päbstliche Regierung gewandt, dann noch im Laufe desselben Jahres an das Publikum appellirt, um durch eine Druckschrift Herabsetzung ihrer Abgaben zu bewirken; man behauptet, im Verhältnifs zur Geistlichkeit, mit Recht. Der Erfolg der Reklamation ist mir nicht bekannt; aus einigen Vorgängen möchte ich jedoch schliefsen, dafs er für die Reklamanten nicht günstig war. — In fernerer Beziehung auf diese Angelegenheit bemerke ich, durch gefällige Mittheilung eines Freundes belehrt, dafs der unter Pius VII. gemachte Kataster-Anschlag von dem *agro romano*, von 13$^6/_{10}$ Millionen Scudi, im Jahre 1833 auf 12 Millionen herabgesetzt worden ist, dafs die Steuer-Anlage seitdem nach diesem ermäfsigten Anschlage Statt hat, dafs die Reklamanten aber auch diese Ermäfsigung zu gering finden, und in der erwähnten Druckschrift die Begründung des Beweises, dafs sie nur mit einem Werth von 8 Millionen zu veranschlagen seien, versucht haben. — Die Grundsteuer (ungefähr = $1/3$ des gesammten Staats-Einkommens) ist bekanntlich seit mehreren Jahren um die Hälfte vermindert, dagegen sind die indirekten Abgaben nicht unbedeutend erhöht worden. Ueberhaupt aber soll die finanzielle Lage des Kirchenstaates sich in der neuesten Zeit günstiger gestaltet haben. Das Nähere *) ist mir unbekannt, so viel aber klar,

*) Sollte ich vor Abschlufs des Druckes die betreffenden ausländischen Schriften darüber noch erhalten, so werde ich das Nöthigste in einer Anmerkung nachtragen, einmal, weil die-

dafs im heutigen Rom die Nachahmung moderner Anordnungen mit alten, vormals kräftigen Einrichtungen kämpft und dafs dieser Kampf um so krankhafter wirkt, je mehr der poetische Zauber, der das alte Pabstthum umgab, verschwunden und doch das Leben mit der neuen Zeit schon darum nicht versöhnt ist, da es keinen *Mittelstand* in unserem Sinne und nur wenige Einrichtungen kennt, die diesen heute begleiten. Giebt es namentlich in Europa Eine Hauptstadt, der fast alle *Prämissen* zu dem Ent-*Schlusse* fehlen, die moderne Bureau-Kratie, ohne Weiteres, einzuführen, so ist es — Rom. Daher scheint auch der Römer heute ungleich mehr als früher bereit, seiner angestammten satirischen Laune auch in politischen Dingen, bei jeder Gelegenheit, Lauf zu lassen. Der Gewerbtreibende Bürger steht dem Bauern, jeder Andere bekanntlich dem Adel zu nahe, als einen ächten Mittelstand zu bilden. Auch steht diesem die Geistlichkeit im Wege, obwohl ihre Anerkennung im römischen Volke längst schon und mehr als irgendwo gesunken ist. Doch ist selbst der Adel im Ganzen ohne politischen Einflufs und besteht nur noch aus *wenigen alten* Familien und im Volke sind nur noch einzelne Reste des alten ächt klassischen Pöbels. Daher fehlt mit dem Mittelstand, den das Jahrhundert mehr und mehr in Europa fordert, in Rom der nationale Kern. Dennoch drücken Klima, Lebensart, Erziehung, die ganze, mächtige Umgebung auch den Eingewanderten die eigenthümliche Physiognomie der Römer auf.

In dieser scheint der doppelte Blick das Denkwürdigste, die „unmerklich,“ wie man sagt, „einwärts gedrehte Axe der Augen.“ Bei Geistlichen, die noch etwas Höheres suchen; bei Frauen, wo das Cicisbeat seine Rechte übt, erklärt sich dieser Blick von selbst und lehrt bei letzteren, unter dem Typus der neueren Zeit, was die „doppeltblickende Venus“ der Al-

ser Gegenstand sehr unbekannt ist; dann auch, weil man die Finanzen in Rom für den deutlichsten Spiegel des Volks-Charakters hält und den Römern unter allen Italienern die gröfste Geldliebe zuschreibt.

ten gewesen. Jener Blick ist aber, unter den ächten Italienern, auch wohlwollenden *Männern* eigen, wie er es dem Pabste Pius VIII. war, in hohem Grade: es ist ein schalkhaft forschender feiner Blick, der, durch Natur und anerzogene Höflichkeit gemäſsigt, auch die Würde nicht verletzt und, wo er ohne Verzerrung spricht, nicht gleich ein pfäffisches Gemüth voraussetzt. Er ist häufig mit kräftiger Derbheit, mit Sinnlichkeit und ungezähmter Persönlichkeit verbunden, auffallender bei Männern, als bei Frauen: ein Bild der doppelten Seele, welche Rom beherrscht. Wenigstens lese ich in Reisebeschreibungen mehr von der körperlichen Fülle, von der Schönheit des Nackens, der Arme, der Zähne, von dem kräftigen Haarwuchs, als von dem Doppelblick der Frauen, die in Rom meist fleiſsiger sind, als die Männer.

Das Gelungenste, was ich über Physiognomie, Charakter der höheren Klassen und des gemeinen Volks, über Volkswitz, Gassenthum, Dienerschaft, über alle Lebensverhältnisse im heutigen Rom gelesen, ist in der bekannten, bei Cotta 1834 erschienenen Schrift: *Rom im Jahre 1833* mit einem Grundriſs der Stadt, worauf ich mich beziehe. Besonders wichtig in diesem Werke ist der Abschnitt über die *Veränderung der Sitten und der Volksstimmung,* die seit einiger Zeit in Rom eingetreten ist und fortwährend zunimmt. Alles arbeitet, theils bewuſst, theils unbewuſst, mit und wider Willen, an Zerstörung des Bestehenden, und der Mangel an Vereinigung der Kräfte, an Einheit in der Erziehung giebt das auffallendste Gegenbild des heutigen Rom's gegen das antike. Diese Zerrissenheit in der Erziehung, der innere Widerspruch im Standpunkte des Staates und der Geistlichkeit, ist der überall nagende Wurm, der die weltliche Kraft des Conclave bedroht, welches wie Viktor Hugo sich ausdrückt, *Heilige* machte, auf einen Senat folgte, welcher *Götter* schuf. Herrschen auf diese Weise, wetteifernd, Aberglaube und Unglaube neben und in einander, erzeugt die Ueberlieferung der Vergangenheit ohnmächtigen Nationalstolz, nährt

die Zerrüttung der Oekonomie ungemessene Geldsucht und Lust zu betrügen; so zeigt sich dennoch, mitten in Rom nicht selten bei natürlichem Verstande, schneller Fassung, grofser Beobachtung — wahrhaft naive Unschuld, und tief im Gebirge edle Einfalt, dankbare Gesinnung, auch gegen solche, die sich als unrömische Christen zu erkennen geben; angestammte Gastfreundschaft, von der wir entschiedene Beweise erlebt haben.

In der That ist die aufserordentliche Menge der Fremden, die das einzige Land besuchen, unter den zerrütteten Verhältnissen der Staats-Oekonomie in Rom, das Glück der Einwohner, der Name eines Fremden Ehrentitel. Die dem Römer eigene Gutmüthigkeit hält ihn dabei nicht ab, jenen zu täuschen, wo seine Gastfreundschaft nicht im Spiele und der Fremde ein Mann ist, der in die Verhältnisse sich nicht zu finden weifs. In der Leichtigkeit, ihn zu hintergehen, erhebt sich der Römer des drückenden Gefühles, unter ihm zu stehen. Er geniefst *sich*, rühmt sich unverholen seiner List und findet die Befriedigung seines National-Stolzes in den Werken der Vergangenheit, die ihn umgeben und von der er lebt, ohne dafs ihm die tiefe Bedeutung derselben aufgeschlossen ist.

Mit Verehrung sehen die Römer noch heute auf den bekannten Cardinal Ercole Consalvi zurück, der als Staats-Sekretär während der langen Regierung Pius VII. die Fremden auf jede Weise, durch Eröffnung aller Kunst- und Antiken-Sammlungen, aller Bibliotheken und sonstigen wissenschaftlichen Anstalten, durch Gestattung anständiger Vergnügungen u. s. w. begünstigte, wodurch er eine Menge derselben nach Rom zog. Der Cardinal Albani, der zu Ostern 1829 bei dem Regierungsantritt Pius VIII. den Posten des Staats-Sekretär's erhielt, ihn aber, wie öffentliche Blätter berichteten, nach kurzer Frist wieder niederlegen mufste, war dagegen — wie wir von einem Römer hörten — kein Freund der Fremden und wurde darum auch von den Römern weniger geliebt. Dem klugen, in dieser Beziehung freisinnigen Consalvi aber, wie seinem Freunde Pius Chiaramonti, arbeitete,

gleichsam an Dankes Stelle, die Hand eines ausländischen Künstlers, des Dänen Thorwaldsen, ein Marmor-Denkmal im Pantheon.

Die Leistungen der Römer in der Kunst werden uns im Verlaufe dieser Vorlesungen ausführlicher beschäftigen. Das einzige bleibende protestantische Publikum in Rom, sind, wie Fleck bemerkt, die Künstler und *diese* haben *da* allen Grund, die Welt schöner zu finden, als sie ein frommer und geachteter protestantischer Geistlicher, der kurze Zeit dort verweilte, in Privat-Vorlesungen ihnen vorstellen wollte.

Toskana ist, was die Verfassung betrifft, der glücklichste italienische Staat. Unter den Mediceern begann die Blüthe des Landes, welche in neuerer Zeit durch den vortrefflichen Grofsherzog Peter Leopold, der später den deutschen Kaiserthron bestieg, wiederholt begründet wurde. Freisinnige Gesetze und Einrichtungen hoben die wissenschaftliche Bildung in Toskana mehr, als in jedem anderen italienischen Staate empor. Hier ist der Landmann selbst Besitzer des Bodens, den er baut, und freier Bürger, wogegen im Kirchenstaat der Boden grofsentheils Adelichen angehört und der Landmann nur Zeitpächter ist. Der Centralpunkt des toskanesischen Handels ist Livorno — jetzt ein Freihafen und die erste Handelsstadt Italien's. Allenthalben bemerkt man in Toskana Wohlhabenheit und ein heiteres Leben wie in Neapel, nur aber auf einem festeren Grunde, dem Ernste gediegener Bildung, ruhend.

Was haben die Florentiner nicht Grofses für die Wissenschaft geleistet! In den mathematischen Wissenschaften, Astronomie und Physik erwarb sich Galilei einen unsterblichen Namen. Im Jahre 1564 zu Pisa geboren, las er früh mit besonderer Neigung philosophische und mathematische Werke. Nachdem er sich durch mehrere Erfindungen und Entdeckungen in seiner Wissenschaft bekannt gemacht, gab er im Jahre 1632 seinen Dialogus de systemate mundi Ptolomaico et Copernicano heraus, und dieses Werk war die Quelle seines grofsen Unglücks. Er hatte darin die Wahrheit des

Copernicanischen Weltsystems erwiesen, das, wie die heilige Inquisition zu Rom meinte, mit der Bibel nicht stimmen wollte. Die Schrift wurde darum verboten und der Verfasser sollte sich in seinem siebenzigsten Jahre zu Rom verantworten. Er wurde gezwungen, seine Behauptungen zu widerrufen und zu beschwören, dafs sich die Erde nicht um die Sonne bewege; da aber, als er vom Eide aufstand, den er knieend hatte leisten müssen, sprach er im tiefsten Ingrimm über die Verhöhnung der ewigen Wahrheit: „*Und doch bewegt sie sich!*"

Ein grofser Geschichtschreiber und Staatsmann war Nicola Macchiavelli, der 1530 starb. Sein „Fürst" ist wie Friedrich der Grofse erkannte, der oberitalienische seiner Zeit. — Aber wie viele möchten wir nennen, wollten wir alle anführen, die durch ihre Werke den Ruhm von Florenz und Toskana verherrlichet und hier selbst die erste Morgenröthe der Reformation heraufgeführt haben? —

Was, wie Schiller sagt, Ein Mann kann werth sein, zeigt die Geschichte: dieser Eine ist dann Blüthe seines Volksstamm's, seiner Zeit und Nation. Sprachen sind, wie Religionen, Schöpfungen der Nationen. Könnte aber Ein Stamm seinem Volke, der ganzen Nation, die Sprache geben, so dürften wir sagen: Florenz war das Land, das Italien seine Sprache gab. Gleichsam als Schöpfer derselben ist Dante Alighieri zu nennen, und nach ihm Boccaccio. Früher hatte man sich in Schriften aller Art der lateinischen Sprache bedient. Dante, der von 1265—1321 lebte, war es, der zuerst die *Lingua volgare* in einem grofsen Gedichte, seiner *Divina Comedia*, anwandte. Alles war darin neu und kolossal, nicht allein die Sprache, sondern auch der ganze Geist und die ganze Behandlung. In Betracht der aufserordentlichen Wirkung, welche dieses Gedicht auf seine und die folgende Zeit ausübte, ist es mit Wahrheit eine christliche Iliade oder Odyssee zu nennen, freilich ganz anders in Geist und Form; dort eine spielend-heitere, plastisch-bestimmte, hier eine männlich-düstere mystisch-erglühende Anschauung. Wie grofs die Wirkung des Gedichtes

in jenen Zeiten war, sehen wir daraus, dafs die gröfsten damaligen Maler die darin geschilderten Bilder in ihrer Kunst darzustellen suchten. Manche Werke von Giotto, Orcagna und anderen, selbst sienesischen Meistern, die er begeisterte, die Versuche Luca Signorelli's, vor Allem Michel-Angelo's Weltgericht sind nebst der Schönheit der Natur, die er genossen (nach Valery's und Zumpt's Ausdruck) „seine beredteste und wahrhafteste Erklärung." Und wie er auf verschiedene Künstler wirkte, so trägt seine Dichtung die Kraft und Bestimmung der modernen Kunst seines Landes schon in sich: allseitig, doch bestimmter, als der Natur des Eies vergleichbar zu sein, das Dante jeder anderen Nahrung vorzog *). Denn wenn gleich seine Dichtung eine eigene neue Welt ist, Freiheit in würdevoller Kraft athmet, alle Poesie und Kunst durchdringt, so ist sie doch weit hinaus über jene unbestimmte Mischung, die Schelling **) in ihr zu entdecken wähnte, indem er den individuellen, den positiv künstlerischen Geist des Gedichtes übersah: Alles beherrscht die eigenthümliche Natur der modernen, eben begründeten Epik, Alles die Kraft des eingebornen, ächt italisch *aufgeschlossenen* Genie's. Nichts schweift über die Natur-Gränzen *dieser* Epik hinaus, nichts ist von dem Schwindel ergriffen, der in der „Mischung des Plastischen, Pittoresken und Musikalischen, des Dramatischen, Epischen und Lyrischen" und wie die unlogisch zusammengewürfelten Sprüche des Scheinlob's alle lauten, wahre Poesie sucht. Gleich frei von dem Taumel dieser trunkenen Lehre, wie von der pedantischen Prosa entgegengesetzter Theorieen der sogenannten Klassiker, ist diese Komödie, zwar ein mikrokosmisches Epos, doch nur *wie* sein Inhalt es forderte, klarer, bestimmter, individueller als jedes andere nach Homer und dem Liede der Nibelungen, — das unvergänglichste Denkmal aller Poesie Italien's.

*) Hertha, Almanach für 1836. Kempten. S. 332.

**) Schelling's und Hegel's kritisches Journal der Ph. II. 3. S. 35—50.

Nach Fraticelli's neuesten Untersuchungen (1835) schrieb Dante die ersten 7 Gesänge dieses Gedichtes noch bei Lebzeiten seiner Beatrice, um 1295. Im Jahre 1306 nahm er die ganze Arbeit, in der jedes Glied dem anderen *lebendig* entspricht, treu wieder auf und schmolz auch jene Gesänge theilweise wieder um.

Bald nach Dante schrieb Boccaccio, der von 1313 bis 1375 lebte, die hundert Novellen seines Decamerone, die sich durch gefällige Heiterkeit und lebendige Mannigfaltigkeit auszeichnen. Auch er bediente sich der *Lingua volgare*, und auf gleichem Wege gieng schon, mit platonisirendem Geiste, Petrarca (1304—1374) in seinen Sonetten, der sich jedoch in seinen Epopöen noch der lateinischen Sprache bediente. Diese Werke, die ersten der italienischen Literatur, sind mit Tasso's und Ariosto's Gesängen, auf die wir wiederholt zurückkommen werden, auch immer ihre trefflichsten geblieben: alle durch und durch eigenthümliche Erscheinungen, und doch alle schon in Dante vorbereitet: am eigenthümlichsten vielleicht Ariosto, der, gleichsam ein umgekehrter Dante, die ironische Seite, die auch in diesem lebte, im Spiele leichter Grazie mit einer Lebenslust und Laune herauskehrt, deren *reiche* Schöpfung die Kritiker oft eben so irre führte, als Dante's grofsartige, sachtreue *Haltung*. Er hatte übrigens die Sprache, die Dante erst erziehen mufste, schon als reife Frucht vor sich.

Das Verdienst der Florentiner um die italienische Sprache besteht jedoch nicht allein in ihren Dichterwerken. Auch *Akademieen* beschäftigten sich mit ihrer Ausbildung und Reinigung, nicht selten sehr willkührlich, eben so wie die Akademie in Paris in Hinsicht der französischen Sprache. Vor Allen gieng die *Akademie della Crusca* in Florenz damit um, den toskanischen Dialekt zur herrschenden Landessprache zu machen. Wie willkührlich sie darin verfuhr, zeigt Folgendes: um ihren Zweck zu erreichen wollte sie ein grofses Wörterbuch der Landessprache herausgeben, und darin alle provinziell-toskanischen Wörter und Redensarten aufnehmen. Diese

Redensarten — *vezzi*, *riboboli* — mufsten nun durch Anführung von' Schriftstellen aus gedruckten Werken belegt und damit gleichsam geheiligt werden. Da sich aber diese Redensarten nicht alle in gedruckten Werken vorfanden, so schrieb ein Mitglied der Akademie, der jüngere Michel-Angelo Buonarroti, ein Neffe des grofsen Künstlers gleiches Namens, eine lange *Komödie*, in 25 Aufzügen, die den Titel führt: *La Fiera* (der Jahrmarkt). Sie besteht eigentlich aus 5 Abtheilungen, jede zu 5 Aufzügen. Darin kramte nun Buonarroti alle *vezzi* und *riboboli* der florentinischen Volkssprache zur grofsen Ergötzung aller Toskaner aus. „Dem Sprachforscher ist dieses Drama als ein Magazin des florentinischen Volkswitzes sehr interessant, und zur besseren Verständlichkeit für die Nicht-Toskaner hat der Gelehrte Anton Maria Salvini es mit einem Kommentar versehen, der für die gründliche Kenntnifs der italienischen Sprache viel Lehrreiches enthält. — (Die beste Ausgabe der Fiera und der Tancia des Buonarroti ist die, welche 1726 in Florenz *per li Tartini e Franchi* in Quart herausgekommen ist.“ Darüber kann nachgelesen werden der dritte Theil von Carl Ludwig Fernow's *römischen Studien*. Zürich, bei H. Gefsner. 1808. S. 268. f.)

Nicht weniger als für die Poesie haben die Florentiner auch für die zeichnende Kunst geleistet. Da die Kunst das Wichtigste ist, was Italien überhaupt auszeichnet, so werden wir derselben eine Reihe von Vorlesungen widmen, also auf diesen Punkt später zurückkommen. Andere Leistungen der Florentiner müssen wir übergehen. Bekannt vor Allen sind ihre heutigen Verdienste um Kunstgeschichte und Geographie. Einer ihrer ausgezeichnetsten Geographen ist der Florentiner Graf Serristori, jetzt K. russischer Oberst im Generalstabe.

Nach der früher dargelegten geographischen Eintheilung von Italien gehört *Genua* noch zu Mittelitalien. Es ist der Eingang in die Herrlichkeiten der südlicheren Natur. Den-

noch bemerkt man im Charakter der Bewohner dieser Küste schon einen starken Einflufs französischer Eigenthümlichkeit, sowohl in der Sprache als im Benehmen, weniger von der guten und schönen, als von der schlimmen Seite. Denn diese tritt überall hervor, wo der innere Lebensquell selbstständiger Entwickelung verstopft ist und die Anregung zur Bewegung nur von Aussen kommt. Die Genueser fröhnen jener oberflächlichen Glätte und Eleganz, die ihre Nachbarn nie ohne Grazie beherrscht. Die einfachere, natürlichere Nachlässigkeit und Leichtigkeit des Italieners hat hier einen Anstrich von Vornehmheit angenommen.

Für Wissenschaft und Kunst hat Genua wenig Ausgezeichnetes geleistet. In der neueren Zeit wurde dort die Wissenschaft zwar in Akademieen gepflegt, doch in anderem Bezuge fast aus Grundsatz vernachlässigt; ja unlängst wurde sogar der bekannte Astronom von Zach, der viele Jahre lang in Genua gelebt, seiner Wissenschaftlichkeit wegen (?) aus den sardinischen Staaten verbannt. Unterhaltende Andeutungen der Art finden Sie in der Reise von Kephalides. Aber *Einen Mann* hat Genua hervorgebracht, der auch in der Geschichte der Wissenschaft durch die Bestimmtheit seiner Erkenntnifs und das unerschütterliche Festhalten an seiner Ueberzeugung, so wie durch den Muth und die Beharrlichkeit, womit er der einmal erkannten Wahrheit das Leben selbst darzubringen bereit war, einen glänzenden Namen sich erworben hat. Es ist der Entdecker Amerika's Christoph Kolumbus. Aber auch ihn, der berufen war, das Jenseit der alten Welt, die sogenannte „neue" — aufzuschliefsen, hat Genua nicht in seinem Werthe erkannt: er mufste sich von Spanien's zähem König die kleine Flotte erbetteln, womit er einen neuen Erdtheil entdeckte.

Ganz vor Kurzem, unter dem *jetzigen* König, ist in Sardinien Manches geschehen. Den leidenden Stand der Dinge sehen Sie jedoch in der Schrift, die ein Piemontese, Graf Carlo Vidua in Turin 1835 über die Literatur Italien's er-

Staats-
Bibliothek
Bamberg

scheinen liefs. Unumhüllt legt er darin die Ursachen ihres Verfalles dar.

Wie man in Genua den Einflufs Frankreich's bemerkt, so bemerkt man diesseits der Apenninen, bei den Bewohnern der *Lombardei* schon den Einflufs des deutschen Volkscharakters, wenn gleich nicht in so auffallenden Spuren. Die Scheidewand, welche die höheren Alpen zwischen Deutschland und Italien gesetzt haben, scheint gegenseitige Einflüsse zu erschweeren. In dieser Ebene, besonders in *dem Theile*, der das Gebiet von *Venedig* ausmacht, hat die zeichnende Kunst, auch die Musik sich herrlich entfaltet. Hier haben treffliche Gelehrte die Wissenschaft mächtig gefördert. Jahrhunderte lang haben die Universitäten *Bologna*, *Padua*, *Pavia*, einen sicher begründeten Ruhm behauptet. Rechtskunde, Mathematik und Medicin wurden hauptsächlich mit Eifer betrieben. Aus allen Ländern zogen damals diejenigen, welche wissenschaftliche Bildung suchten, nach diesen berühmten Studien-Orten.

In früheren Jahren hat Italien in den Scaliger einige ausgezeichnete Philologen und Alterthumsforscher hervorgebracht. Julius Caesar Scaliger war in Verona im Jahre 1484, nach *seiner* Angabe aus dem mächtigen Hause *della Scala* geboren, welches lange Zeit Verona beherrscht hatte. Mit einem ungemeinen Scharfsinn begabt und mit grofser Belesenheit ausgerüstet, that er allein, durch die neue Zeit gehoben, für das Verständnifs der Alten mehr, als ganze Jahrhunderte vor ihm. Sein Sohn Joseph war sein würdiger Nachfolger. Ihm hat Niebuhr im ersten Bande der neuen Ausgabe seiner römischen Geschichte mit kurzen Worten ein ehrenvolles Denkmal gesetzt.

Ein anderer geachteter Gelehrte, der sich durch fleifsiges Sammeln ein Verdienst erworben hat, war der Marchese Scipione Maffei, gleichfalls in Verona. In neuerer Zeit hat sich kein Gelehrter des oberen Italien's auf diesem Felde so berühmt gemacht, dafs er neben diese gestellt werden könnte.

Selbst in der Philosophie hatten sich früher, zumal während der Gährungen und Durchbrüche des Mittelalters, mächtige Regungen gezeigt und die Richtung auf Naturwissenschaften belebt. Die Vollgewalt des inneren Widerspruches und Kampfes jener Zeiten spiegelte sich vor Allen in Cardanus (1501—1575), der von sich selber sagte: er sei der treuloseste und treueste, gottloseste und frömmste zugleich.

Galvani, Alexander Volta und Andere haben in unseren Tagen gezeigt, dafs in den mathematischen Wissenschaften, Physik, Chemie u. s. w. die Lombarden sich den Forschern aller Nationen vergleichen können. Auch lobenswerthe Geographen und einige treffliche Mediciner haben in den letzten Jahrzehenden dort gewirkt.

Wie die Mediceer an ihrem Hofe zu Florenz, wie einige Päbste in Rom z. B. Leo X., wie die Fürsten von Urbino, so hatten auch die Herzoge von Este in ihrem Herrschersitze Ferrara einen Kreis von Künstlern, Dichtern und Gelehrten um sich versammelt. Herzog Alphon's von *Ferrara*, an dessen Hof Tasso lebte, sagt bei Göthe zu Antonio:

Das hat Italien so grofs gemacht,
Dafs jeder Nachbar mit dem andern streitet,
Die Besser'n zu besitzen, zu benutzen.
Ein Feldherr ohne Heer scheint mir der Fürst
Der die Talente nicht um sich versammelt,
Und wer der Dichtkunst Stimme nicht vernimmt,
Ist ein Barbar, er sei auch, wer er sei.

Sich mit einem solchen Kreise edler Geister zu umgeben, war *damals* zur *schönen Sitte* geworden. Die Fürsten suchten ihren Stolz darin, Männer, die durch Geist sich auszeichneten, an ihre Höfe zu ziehen. So lebte im ersten Drittel des 16. Jahrh. am Hofe zu Ferrara der Verfasser des rasenden Roland, Lodovico Ariosto. Sein berühmtes Gedicht, ein komisches Epos, ist bis jetzt unübertroffen, ja unerreicht geblieben.

Aber der Geist der Dichtung schlummerte auch in neuerer und in der neuesten Zeit unter den Bewohnern des oberen

Italien's nicht. Zu Asti in *Piemont* wurde Alfieri geboren, der berühmteste italienische Trauerspiel-Dichter. Manche haben ihn mit Schiller verglichen, vielleicht nur weil er einige Gegenstände dramatisch bearbeitete, welche der deutsche Dichter behandelt hat. Er gehört zu den sogenannten Klassikern d. h. zu denen, welche sich in Hinsicht der Oekonomie der theatralischen Behandlung die Trauerspiele der Griechen und die Lehren, welche Aristoteles in der Poetik aufgestellt hat, zum Muster und unverbrüchlichen Gesetze nehmen. Uebrigens herrscht in seinen Stücken eine glatte Eleganz, und durch alle geht ein starker Zug von Weichheit und Mattheit.

Gegen jene sogenannte klassische Richtung der italienischen Poesie hat sich in den letzten Jahrzehenden, besonders in Folge des Studiums deutscher Dichter, ein starker Gegensatz erhoben. Der Sitz dieser neuesten Richtung der dramatischen Dichtung, welche man mit dem Namen *Romantismus* — romantische Richtung — bezeichnet hat, oder vielmehr des Kampfes beider Richtungen, war *Mailand*. Vincenzo Monti, aus Ferrara gebürtig, der Verfasser einiger viel gelesenen Trauerspiele, Aristodemus, Cajus Gracchus, des Fürsten von Faenza (*il Principe di Faenza*) focht und ficht auf der Seite der Klassiker; Alessandro Manzoni dagegen, der Verfasser des Grafen von Carmagnola, des Adeligis, ist das Haupt der Parthei der Romantiker. Die Trauerspiele des letzten, wie sein Roman *i promessi sposi* (die Verlobten) sind mehrfach in's Deutsche übersetzt. Lustig ist, dafs die Anhänger und Verehrer des Klassikers Monti der romantischen Richtung huldigen, seine Stücke für romantisch erklären und deswegen aufserordentlich rühmen; ein Lob, gegen welches der arme Mann sich selbst aus allen Kräften wehrt. Einige genauere Bemerkungen über *diese* verschiedenen Richtungen der neuen italienischen Poesie findet man bei Göthe über Kunst und Alterthum. Eine Ausgleichung dieses Streites auf wissenschaftlichem Wege versuchte Hermes Visconti, der Deutsch gelernt hat, um die Schriften Kant's

und anderer deutschen Philosophen zu studiren, und überhaupt ein geistvoller Mann sein soll.

Mit Manzoni wetteifert Niccolini, mit beiden ein Piemontesischer Tragiker, Carlo Marenco. Seine Adelgisa fand auf dem Turiner Theater lauten Beifall. Sein Ugolino und die Familie Focari sind seine neuesten, 1835 geschriebenen, Trauerspiele und so sehen Sie, dafs in den jüngsten Tagen, wie wir es früher in *Neapel* fanden, weit und breit in Italien Dichter aufwachsen, die ich Ihnen unmöglich Alle schildern kann, wenn gleich die meisten irgend Eine Seite des National-Geistes zur Anschauung bringen. In dieser üppigen Pflanzschule poetischer Spröfslinge hat sich Manzoni, einstweilen, mit Bemerkungen über die Moral seiner *Kirche* beschäftigt, und Joseph von Orsbach hat seine Schrift darüber, die wegen dieser Richtung charakteristisch ist, 1835 in's Deutsche übertragen. Der Romantiker tritt darin als lebhafter und beredsamer Verfechter katholischer *Moral* gegen die Beleuchtungen auf, welche Simonde de Sismondi in seiner *Histoire des républiques italiennes du moyen âge,* im 127sten Kapitel, versuchte. Dadurch, und aus anderen Gründen, ist Manzoni's Werk zugleich *politischer* Tendenz, gegen die denkwürdige Beschuldigung gerichtet, die jene Moral als Quelle der Verderbnifs Italien's betrachtet. Es greift tiefer, als ähnliche Tages-Schriften, in das Wesen der Sache, ist jedoch schon vor seiner Veröffentlichung durch eine kleine, in Deutschland erschienene Schrift „Gregor, ein Dialog. Nürnberg bei Otto (Stein) 1833." in politischem Bezuge mit monarchischem Sinne von einer Seite berichtigt, die Manzoni eben so gänzlich übersah, als seine Freunde und Feinde im Ausland.

In's politische Gebiet zogen noch andere Dichter Italien's ihre Poesieen, und diese Richtung gehört zu den Zeichen der Zeit. Manzoni verband die politische Richtung mit der Moral, Silvio Pellico mit der Freundschaft und That, Ugo Fascolo mit romanhaften Empfindungen. Wenigstens hat der Letztere in seinem Jacopo Ortis Göthe's Werther zum

Musterbild gewählt und in der Hauptsache durch südliche Auffassung, aufserdem nur dadurch von Werther sich entfernt, dafs er die Geschichte in's Politische zog. Auf diese Art versuchte die heutige italienische Poesie in's öffentliche Leben zu treten.

Wie durch Original-Dichtungen, hat sich auch durch poetische Uebersetzungen Ugo Faxolo in Italien einen grofsen Namen erworben und in jenem Bezuge achtbare Nachahmer an Dantolo, auch an Bertolotti gefunden, dessen *Viaggio in Savoia* und die *Liguria marittima* vielgelesen sind. Durch Uebersetzung des Ossian und Homer hat sich auch Cesarotti, in Mailand (?), verdient gemacht, indem er theils dem Beispiele Faxolo's, theils anderen Italienern und dem eigenen Drange folgte. Faxolo selbst kann jedoch im Grunde weniger dem Geiste, als der Sprache nach den *italienischen* Dichtern beigezählt werden, wie er denn auch nicht im Lande, sondern auf Zante (im Jahre 1778) geboren und nachdem er längere Zeit in England verlebt, 1827 in der Nähe von London verstorben ist. Man sieht in all diesem ausländischen Einflufs. — Dafs dieser gilt, ist, wo es an eigener Schöpfungs- und Bildungskraft mangelt, bei gesunder Verdauung immer erfreulich. Namentlich wich, nach einer Bemerkung in Widenmann's Ausland (1836. Nr. 98.), der frühere mythologische Bombast, durch Göthe's Einwirkung, schon auf Manzoni, einer gröfseren *Natur-Wahrheit*. Jene mythologisirende Bildersprache spuckt indefs noch in den Poesieen des Brescianers Arrici und macht sie Vielen ungeniefsbar. Deutscher Einflufs hat auch, was noch mehr zu beachten,*) das geringe Behagen der Italiener an Natur-Schilderungen gemäfsigt und

*) Man konnte in jener Sparsamkeit der Italiener mit Natur-Schilderungen eine Spur jenes antiken Zuges der Poesie finden, die zwar keineswegs jede Darstellung schöner Gegenden, immer aber die Absicht verschmähte, die Darstellung ihrer Charaktere durch Schilderung der Landschaften zu heben. Vgl. S. 31. und den Anhang zur 6ten Vorlesung.

jene besondere Neigung zum *Roman* geweckt, deren ausgebildete Form in Italien eine fremde Pflanze ist. Von alten Zeiten her blühte da, nächst dem alten romantischen Helden-Gedicht, die Novelle. Sie vertrat die Stelle des Roman's. Historische Novellen gab vor Anderen noch kürzlich, Giacinto Battaglia. Sein König Johann von Neapel wurde auch in Deutschland freudig aufgenommen. Die Stimme eines deutschen Blattes *) erklärt diesen Dichter „vielleicht" für den Einzigen, der einem wesentlichen Bedürfnifs der italienischen Literatur-Geschichte abhelfen, eine Geschichte der italienischen *Musik* schreiben könnte. Die moderne *romantische* Erzählung sahen wir in Italien seit wenig Jahren gedeihen. Von Manzoni und Anderen war oben die Rede. An Rossini und Grossi lobt man, im Verhältnifs zu diesen ruhige Klarheit, geschmackvolle Einfachheit, „sichere, der künstlichen Gestaltung so günstige Beherrschung der Gefühle und Zügelung der Phantasie" **). Die Romane des Professors Rossini, seine „Nonne von Monza" sind auch unter uns durch Uebersetzungen heimisch geworden. Bündiger, kräftiger als Rossini, edler als Manzoni, hält sich Grossi in seinem Marco Visconti etc., den O. v. Czarnowsky 1835 in's Deutsche übertragen hat.

Nicht minder erfreulichen Beifall, als diese Dichtungen, haben sich in *Italien* sowohl, als im Auslande die Trauerspiele des zartfühlenden, unglücklichen Silvio Pellico da Saluzzo aus Turin erworben, der, im Mifsgefühl des verfallenen Italien's, durch ideale Bestrebungen in politische Händel verwickelt, seine besten Jahre als Staats-Gefangener in österreichischen Kerkern zubringen mufste, wovon er in seinen Denkwürdigkeiten ein eben so ergreifendes, als einfaches und versöhnendes Bild entworfen hat. Seine Franzeska von Rimini ist Ihnen durch Schädelin's und Kannegiesser's

*) Blätter f. lit. Unterh. 1836. Nr. 107. Vgl. Nr. 93.
**) Vgl. Literaturblatt 1836. Nr. 112.

Uebersetzung bekannt. Man nennt ihn klassisch, rechnet ihn zur französisch-griechischen Schule. Im Ganzen gehört er, nebst Alfieri, anerkannt zu den eigenthümlichsten, vorzugsweise edelsten Erscheinungen der heutigen italienischen Literatur. Von ausländischem, französischem Einfluſs hat er sich nicht ganz frei gemacht. Doch hat in ihm, wie in Wenigen, der italienische Charakter, aus sich selbst, seine Leidenschaftlichkeit überwunden und mit *religiöser* Kraft *jene* Milde gewonnen, die dem Anbruch eines neuen Tages der Kunst gerne vorangeht und nach dieser Seite hin die Ansicht wankend macht, als taumele der italienische Volksgeist, in seiner paradiesischen Natur kindischer oft als kindlich, in seiner Natürlichkeit alt und matt geworden, nach Göthe's*) Ausdruck, „in's Ursprüngliche" zurück, als habe er eine Geschichte, wie sie noch Jahrhunderte bleiben kann, nur im Hintergrunde, keine im Vorgrunde des Lebens, keine Kraft, seiner Anfänge sich wahrhaft zu erfreuen. Auch diese Dichtungen erinnern indeſs noch lange nicht an die goldenen Blüthen des 16. Jahrhunderts, an die Zeiten, wo *Italien* der „Zielpunkt", wie *England* der „Ausgangspunkt" des romantischen Helden-Gedichtes war.

Mehreres über die neuesten Dichter Italien's finden Sie in dem Werke von O. L. B. Wolf, das die schöne Literatur Europa's im 19ten Jahrhundert behandelt, in F. W. Genthe's Handbuch der Geschichte der italienischen Literatur (Magdeburg bei Raupach 1835), das vom 13ten Jahrhundert bis auf unsere Zeit geht, und in manchen ähnlichen, dem gröſseren Publikum schon durch Menzel's Literatur-*Blatt* bekannten Werken. Letzteres äuſsert mit Recht über die Italiener (1835. Nr. 131.). „Verwahrlos't im Innern, von Fremden abhängig, folgen sie auch jetzt noch weit mehr deutschem, englischem und französischem Geschmack, als sie sich rühmen dürfen, einen eigenen geltend gemacht zu haben. Doch liegt so viel Genie in ihrem Geist, und in ihrer Sprache,

*) Leben II, 1 (1817. 8.) S. 78.

dafs sie gewifs *dereinst* noch eine Wiedergeburt ihrer Poesie erleben." —

Die Poesieen Italien's sind überall zugänglich, daher Neben-Seite der Aufgabe dieser Vorlesungen, die das Land, wie es in sich ist, und *die* Schöpfungen der Kunst, die man *nur* da findet, zum Inhalt haben. Die einzige Probe der Zukunft ist aber die Gegenwart mit ihrer Vergangenheit, in der Constellation einwirkender Nationen, und die Zukunft der Dichtkunst geht mit den anderen, mehr an das Land gebundenen Künsten Hand in Hand. Darum darf ich, ohne eilenden Blick auf die Bedeutung und Wirkung der alten Poesieen im Lande, auf ihre Verwandtschaft mit den Dichtungen anderer Völker, diesen Gegenstand nicht verlassen: ich mufs auf die romantischen Helden-Gedichte der Italiener zurückkommen. Ueber diese gab kürzlich Karl Witte in den Blättern für literarische Unterhaltung (1836 Nr. 108. ff.) eine treffende kurze Uebersicht, aus der ich dankbar entnehme, was mit meinen Ansichten übereinstimmt, indem er mit Recht davon ausgeht, dafs die Sagenkreise von Artus und der Tafelrunde, von Karl dem Grofsen und den Paladinen die Mittelpunkte des neuen Helden-Gedichtes sind.

Von den *britannischen* Inseln und der verwandten Bretagne drang die Helden-Sage tiefer erst nach Frankreich. Nordfrankreich, dann die Provence gaben ihr „behagliche Breite" und Ausbildung. Die *deutsche* Poesie verarbeitete den Stoff in tiefer Innigkeit. *Spanien* nahm durch Romanzen an der allgemeinen Anregung Theil. Zuletzt „stieg die Helden-Sage über die Alpen" und drang in das *Volk*. In den gebildeten Kreisen schaffte ihr erst das heroisch-komische Epos des 14ten und 15ten Jahrhunderts Eingang und gab ihr verjüngte Gestalt. Dante hielt jene Sagen-Kreise in Ehren; im *Volke* aber lebten damals noch ausschliefslich die Sagen von Troja, von Alexander, und einheimische, alt-italische Erinnerungen. Am tiefsten gieng die Sage von Karl, weniger die von Artus, die mystische Sage vom heiligen Graal

aber schon darum fast gar nicht nach Italien, „weil das Bedürfnifs nach den sinnreichen Allegorien des Graal durch das tiefsinnigste religiöse Gedicht, durch Dante's göttliche Komödie," schon aufgehoben war. Petrarca achtete die Romane der Helden-Sage gering. Die platonische Richtung seiner Liebe stach von den „schönen liebeszarten Geschichten der Tafelrunde" zu weit ab. Diese fanden in Italien nicht sehr viele Bearbeitungen. Mit der Vollkraft des heitersten Scherzes behandelte Ariost die Helden-Sagen. Tasso fand das gelobte Land der Dichtung — in Jerusalem. Und *wenn* in Ariosto ein lebensfrisches, in der Färbung einer zerrissenen Zeit völlig umgebrochenes Gegenbild von Dante, so scheint in Tasso Dante's *Seele* als ideales Schattenbild aus dem Grabe wieder gestiegen, doch dieses mehr die Vergangenheit, als die nächste Zukunft des Landes zu seegnen.

Bedenken Sie nun, dafs *Italien* in der goldenen Zeit seiner Poesie, „Zielpunkt der Helden-Gedichte" war, die von *Britannien* ausgegangen sind, erwägen Sie die vielseitigen, in zahllosen Beziehungen sich widersprechenden, oft extrem sich einander ergänzenden Charakter-Züge, die Ihnen aus der Geschichte unserer Halbinsel und des nordischen Inselreiches *) gegenwärtig sein dürften; denken Sie noch daran, dafs England, welches bisher Herr des Welthandels gewesen, Heerd der *öffentlichen Meinung* zu werden, alle Elemente, die Italien verloren, in sich zu verschlingen droht; so werden Sie zum Schlufs dieser Bemerkungen das heutige poetische Leben der entgegengesetzten Nationen, die sich in Italien so vielseitig berühren, unter einem vergleichenden Gesichtspunkte betrachten wollen. Was der *heutigen* italienischen Poesie vor Allem mangelt, herrscht, bei gegenseitiger Unabhängigkeit beider Länder, in England: die entschiedene Entwickelung innerer Gegensätze zu freien, bestimmten Extremen. Byron

*) Vgl. meine Schrift: Christus und die Weltgeschichte. Heidelberg bei Mohr 1823.

entfaltete hier mit lyrischer Kraft das feuerige, ja das flüchtige Princip der Freiheit, die alle Dinge von Innen heraus betrachtet, Walter Scott, mit geringerer Energie das feste erhaltende Princip der Vergangenheit und mit diesem die Macht jener Beschreibung und Schilderung, die das Leben mehr von Aufsen her, als von Innen heraus verfolgt; jener offenbart, wie Menzel *) sagte, den cholerischen, in's Unendliche greifenden, dieser den phlegmatisch im Beschränkten verjüngten Geist. Wo jener melancholisch, wirkte dieser sanguinisch; wo jener in die Tiefe, dieser in die Breite; jener auf Wenige unter Vielen, dieser auf Alle, die im Wege lagen; jener als Genie, dieser als grofses Talent; jener will durchlebt, durchdacht, dieser durchlesen sein. So ergänzen sie einander. Gehört jener der Unsterblichkeit, hat dieser schon in der Mitwelt seine Rechte genossen; so bringt Byron den Namen Scott's, wenn dessen Werke in Bibliotheken sich verlieren werden, mit sich auf die Nachwelt: *er* trägt bei, den Ruhm des letzteren zu erhalten. Ganz anders in Italien: hier finde ich heute unter den Dichtern, die ich kenne, Talente, auch grofse, eigenthümliche, aber *kein* entschiedenes Genie, und, aufser dem schwächlichen Streite der Romantiker und Klassiker keine, überhaupt nirgends eine tiefgreifende, lebendig freie Entwickelung innerer, die Wurzeln des Geistes erfrischenden Gegensätze. Schon die nächste Zeit schreitet über die meisten hinaus und überliefert dankverpflichtet der Zukunft einige Namen, doch mit dem Wappen-Schilde der Sterblichkeit, wie man es auf Gräbern verschollener Familien sieht. Zur Zeit waren sie *grofs im Lande*, wohlthätig, auch auswärts bekannt, verehrt, bald wie sie es verdienten, bald weniger, oft unschuldig leidend, bisweilen über Gebühr erhöht. So auch diese Dichter: die Blätter ihrer Schriften werden verfliegen, wie die Worte, die ich da spreche, vielmehr: wie manches, ohne Vergleich Werthvolleres, was die Gegenwart

*) Literatur-Blatt 1836. Nr. 19.

freundlich annimmt. Spricht aber die Zukunft allein das letztentscheidende Urtheil über Alles, ist die begründete Unsterblichkeit einer Sache das einzig untrügliche Maafs ihrer Herrlichkeit; so bleibt gleichwohl der flüchtigen Stunde das Recht, das die Gottheit ihr gönnt, eine Weile mitzugelten und gemessener Wirkung sich zu freuen. Ohne allmählig ansteigende Vorhügel kennt die Erde kein Gebirge, dessen steil unerreichbare Gipfel über die Wolken und Gewitter des Lebens, nur der Ferne sichtbar, emporragen. —

Zum Schlufs werfen wir einen Blick auf die Bewohner Italien's im Allgemeinen.

Im Becken des Mittel-Meeres bewegte sich die Geschichte des Alterthums. Sollte eine Nation *da* entscheidend herrschen; so mufste Italien, wie die Betrachtung seiner Lage und Natur lehrt, die erste oder eine sehr untergeordnete sein, befehlen oder dienen. Die alte Geschichte sah es im Kampfe mit Karthago, Griechenland, Aegypten, Kleinasien, zuletzt mit der ganzen alten Welt. Die neue Geschichte sah seinen Einflufs in allen Erdtheilen und Zonen, fast überall unter inneren Gährungen. Nun, wo es nur schwankend noch herrscht, unterliegt es unaufhaltsam fremder Gewalt und hält sich in Ordnung *nur* durch diese. In der alten und neueren Geschichte herrschten am Mittel-Meere fast immer seine nördlichen, die europäischen Staaten, oder auch Klein-Asien. Seit 3000 Jahren gieng die Uebergewalt nur zweimal vom nahen Afrika aus, doch durch eingewanderte Nationen, erst durch Karthager, dann durch Araber *) und nur in dämmernder Vorzeit spielt die Mythe von den Siegen kanarischer Atlanten. Die neuere Geschichte ist über die beschränkte Individualität einzelner Völker hinausgeschritten. *Sichtbar* entscheidet jetzt nur die Konstellation eines grofsen Staaten-Systems über die Wendung der Dinge. Kein Staat allein macht heute ein *Ereignifs*, das Wort, wie es Napoleon brauchte, genommen.

*) Vergl. Ausland 1836. N. 1. ff. mit Hertha Almanach für 1836.

Auf kräftige Wiedergeburt, auf volle Erstarkung aus sich selbst, hat Italien, scheint mir, keine Aussicht, ehe das Mittel-Meer eine andere, seiner früheren entfernt analoge Bedeutung wieder gewinnt, und dazu kann es in der heutigen Lage der Dinge, mit seiner gegenwärtigen Bevölkerung zwar ungleich mehr als geschieht, doch jedenfalls nur weniger beitragen, als andere Staaten durch Eroberung und durch Handels-Plane seit dem letzten Jahrzehend versucht haben. Seine Aufgabe wäre, durch innere, besonnene Regeneration, wie sie in Toskana im Denken und Handeln versucht worden, auf eine solche noch so ferne Zukunft, an der selbst Amerika Theil haben dürfte, sich vorzubereiten, sie möge nahen oder warten lassen. Kaum an „politischer Idealität," von der Einzelne leicht zu viel haben, nur an Geistes-Bildung, an Verkehr, Reichthum und materiellem Wohlstand fehlt es dem Italiener. Ihm fehlt, wie ein bekannter Schriftsteller sagte, die alte Kraft seiner ruhmgekrönten Städte. Kaum benutzt, halb verschüttet, fliefsen und stocken oft die reichsten Quellen seines leicht ermüdeten Lebens. Auf abgefallenen Blüthen ruht er, spielend an ihrem Ufer. Sorglos um das nächste Heil, blickt er gleich gelassen auf die Spuren jüngst blühender Städte, wie auf die Ruinen altrömischer Pracht. Wie die Kraft der Theilung, welche die Städte des Mittelalters belebte, hat er die Aussicht und Lust jener Einheit verloren, die das alte Rom regierte. Wie sollte er da nach der einzigen Hilfe, nach freier Wieder-Erzeugung beider Seiten anhaltend trachten? Dem Mittelalter, dessen Energie vorüber ist, steht er näher, als der klassischen Vergangenheit: eine Vereinigung der Kräfte beider läge in einem allgemeinen Aufblühen von Städten, die sich ungestört nebeneinander fühlten. Ihr Glanz dürfte das Mittelalter, ihre innere Einheit die alte Zeit repräsentiren. Aber mit der Feindschaft der Städte ist ihre Thatkraft, mit dieser ihr Flor verschwunden. Dies fühlt der Italiener klar und offen. Kein Freund dumpfer Träume, denkt das leichte Volk, das nur in heiterem Sinne idealisirt, wenig

an politische Vereinigung. Jedes Land und Gebiet will sich für sich sehen und Rom heifst schlechtweg nur die heilige Stadt: ich hörte diesen Ausdruck im Römischen auch mit Spott aussprechen. Aufser dem Boden, einigen Trachten und Gebräuchen ferner Bergbewohner, ist jetzt fast alles modern geschminkt. Schweer lassen sich die feinen, mitunter seegensreichen Nuancen fremder Abstammung alle aufspüren, die das bunte Leben heute bedingen. Die Gewaltthaten der römischen Kaiser, die Fluthen der Völker-Wanderung, die immer neuen fremden Eroberungen und bürgerlichen Kriege und wie Menzel es nannte, „das markaussaugende Pfaffenthum“ stürzten Italien in sittliche und politische Ohnmacht: das Genie des Landes blieb unvertilgt, und wenn man Napoleon als Italiener betrachten will, darf man annehmen, jedes Jahrhundert habe, auch das unsrige, mitten unter Stürmen in Italien Geister geboren, deren Name der Weltgeschichte gehört. Und mit Recht sagt Graf Algarotti: „Die Italiener haben die Welt mit den Waffen erobert, sie durch Wissenschaften erleuchtet, durch die schönen Künste verfeinert und durch ihren Verstand beherrscht. Es ist wahr, sie spielen jetzt keine grofse Rolle, aber es ist natürlich, dafs derjenige, welcher viel gearbeitet hat und früher als die Anderen aufgestanden ist, auch ein Bischen ruhe und selbst am Tage schlafe.“ Und doch ruft schon Ariosto im rasenden Roland (XVII, 76.)

O stinkender Kloak voll Sünd und Schande,
Du schläfst, berauschtes Welschland, sonder Acht,
Dafs Du bald diesen und bald jenen Horden,
Die einst Dir dienten, bist zur Sklavin worden.
(Gries.)

Ein Gegenbild dieser Worte gab Petrarca im 2ten Buch seiner Briefe, als er aus Frankreich in sein Vaterland zurückgekehrt war.

Italien ist das einzige Land, welchem zweimal die Weltherrschaft zu Theil geworden ist. Rom's alte Gewalt ruhte

auf der Macht der *Tapferkeit*, die neue auf der Macht der *Vorstellung*; jene auf dem politischen, diese auf dem diplomatischen Bewufstsein der Zeiten: das alte Rom schuf das römische, das neue das kanonische Recht. Die Macht des alten Rom's hat sich durch Gewalt der Waffen durchgeführt, das individuelle Leben aller Völker der alten Welt gestört, auf den Gedanken der Weltherrschaft alle Kräfte konzentrirt. Auch das neue Rom hat sich gegen jedes individuelle Volks-Princip gewendet. Auch *seine* Einheit war der Gedanke einer Weltherrschaft. Es hat aber diese Herrschaft, ohne Waffenstreich, einzig durch die Macht des Gemüth's, wie kein anderes Reich, begründet. Dabei wollte zu jeder Zeit in Italien jeder Einzelne und im neueren Italien auch jeder Volksstamm für sich ein Ganzes sein, selbstständig, auf seinem individuellen natürlichen Willen bestehend. Die extreme Anforderung einer unbedingten, durch nichts zu beschränkenden Einheit der Herrschaft im Staate und im individuellen Leben charakterisirt *das alte und neue Rom*, ist *die gemeinsame Wurzel*, aus welcher, unter günstigen Verhältnissen, so wohl die altrömische Herrschaft des kalten Verstandes und der Waffe, als die päbstliche der Vorstellung und der Furcht sich entwickelte. Von der gemüthlichen, geistigen Seite des Christenthums beseelt, gieng diese Richtung des Lebens zur *Kunst* über, welche das volle Dasein des Individuum's, den ganzen Menschen in Anspruch nimmt, die Kraft, dafs der Einzelne sich in sich als ein Ganzes fühlt. Denn die Kunst kann überall nur da allgemein hervortreten, wo das Individuum, das Genie, von den endlichen beschränkenden Interessen des Lebens sich befreien, zu der Heiterkeit und Freude gelangen mag, die nur das Resultat eines ungebrochenen Gemüthes ist, das die innere Scheidung des Lebens wesentlich empfindet, aber kein getheiltes Wesen in sich duldet.

Im christlichen Italien hatte nämlich Europa die Herrschaft des vollen Gefühles, der lebendigen Ahnung und äusseren Anschauung in sich durchzumachen, ohne zu politi-

scher Freiheit sich emporzuarbeiten. Der unmittelbare, natürliche Wille, der in seiner Zerrissenheit auf List und Rache sinnt, in Liebe und Hafs sein ganzes Wesen legt, fand die Beruhigung seiner Stürme in *jener* Andacht, die, ohne zur Erkenntnifs des göttlichen Wesens zu dringen, theils nur zur Ahnung sich erhebt, theils in die Anschauung sich versenkt und ihrer Innerlichkeit dadurch sich entäufsert, dafs sie alle Kraft auf den Ausbau des neuen Reiches, der *Kirche*, verwendet und in dieser den Himmel sieht. Auf's Aeusserste *getheilt* konnte Italien, durch Lage und Geschichte zu neuer Weltherrschaft berufen, nur der Boden kirchlicher Macht werden. So trat es dem *getheilten* Deutschland gegenüber. Von hieraus vermittelte die politische, von Rom aus die hierarchische *Einheit* die feindlich getrennten Glieder. Dante und Petrarca, empört über die Gräuel der Bigotterie und überzeugt, dafs Italien sich nicht selbst vor Verwilderung zu schützen vermochte, wünschten das Land von *deutschen* Kaisern beherrscht. Betrachten wir aber den Verfall der italienischen Volks-Stämme, so dürfen wir, wie Menzel *) bemerkt, auch nicht vergessen, wie viel Deutschland zum Ruin Italien's durch seine mehr als tausendjährige Verbindung mit diesem Lande beigetragen. Und wenn man sagen darf, dafs einem *ganzen, lebendigen* Volke Heil und Unheil von Aufsen kommen könne, so hat Italien wenig mehr, als die halbe Schuld an *den* Uebeln, die dem flüchtigen Fremden am schnellsten in die Augen springen. Das Beharren auf jenem unmittelbaren, natürlichen Willen und die Flucht aus der Noth und Angst dieses Willens in den Schoofs fremder weltlicher oder geistlicher Auktorität, früher durch den Geist der Jahrhunderte gehoben, nahm allmählig der Leichtigkeit des Italieners die ideale Kraft und wurde Grundbedingung ziemlich allgemeiner Erlahmung. Denn die Zeit war seit dem 16ten Jahrhundert über die Rechte jenes Willens

*) Litteraturblatt zum Morgenbl. 1835. n. 56. ff.

mehr und mehr hinausgeschritten und drang auf eine *Vermittlung*, die heute, fast in ganz Europa, den Pedantismus und den Trotz der Reflexion und der Feder mehr fördert, als den Charakter und das frische heitere, mit Gott, Welt und Staat versöhnte Leben. Ganz anders im Mittel-Alter. Damals galt *Deutschland* als Reich weltlicher Energie, als Kaiser-Staat, Rom als Reich der Gegenwart des Geistes, als Kirchen-Staat: es strebte nach weltlicher Kraft, arum begünstigte der Mangel an dieser, im getheilten Lande, den Abfall verschiedener Gebiete.

Neapel folgte dem römischen Einfluſs, entwand sich seiner Hoheit, herrschte in Sicilien, schwankte fortan zwischen Selbstständigkeit und Gehorsam. Ohne sich zu kräftiger Freiheit emporzuarbeiten, unterlag es mannigfaltigen Einwirkungen, empfieng die mächtigsten Anregungen fast immer von Auſsen *).

Weniger bekümmert um Vereinigung geistiger und weltlicher Herrschaft legte *Ober-Italien*, von Rom getrennt, alles Gewicht auf letztere, strebte mit dem Scharfsinn der Willkühr fast einzig nach dieser, erreichte unter dem Drucke der Gewalt nur geringe bürgerliche Freiheit, zerlegte sich in verschiedene kleine Staaten, ohne Vollkraft, zu politischer Gröſse sich emporzuschwingen. „Die weltliche Freiheit erschien,“ wie F. Sietze bemerkt, „noch nicht als die geheiligte, von Gott eingesetzte, sondern als die durch alle Gräuel des natürlichen Menschen befestigte.“

So drohte in Italien alles Leben sich zu zersetzen, die

*) Erst neuerdings haben neapolitanische Gelehrte aus anatomischen und physiologischen Gründen darauf hingewiesen, welches Grab von Völkern ihr Land sei: Etrusker, Phönizier, Griechen, Karthager, Römer, alte nordische Völker, Araber, Saracenen, dann wieder Nordländer, Normannen, Schwaben, Franzosen, Arragonesen herrschten und starben da. Jetzt sucht man die Schädel-Stätten dieser Nationen auf, um die Einflüsse des Klima's auf den Typus der kaukasischen Race zu erforschen.

Politik weit schärfere Gränzen zu ziehen, als die Natur gebot und die Kirche wünschen konnte. Selbst, wo der Pabst seinen Stuhl gegründet, in *Mittel*-Italien, blühte, *neben* Rom, das *glücklichere Toskana* und pflügte den Boden, auf welchem die ersten Keime der Reformation sich entwickelten.

Dies Schicksal spiegelt sich in den Ehen und Familien, in der bürgerlichen Gesellschaft, in der kirchlichen und politischen Stellung, selbst im Charakter und Temperament, in der Natur und Physiognomie der Bewohner Italien's: wie in der oberitalienischen Ebene ihr Charakter allmählig mit dem ihrer westlichen und nordischen Nachbarn verschmilzt, so sehen wir im äufsersten Süden der Halbinsel, auf Sicilien und den dabei gelegenen Inseln, in Körperformen und Lebensweise schon die Spuren nord-afrikanischer Eigenthümlichkeit, wobei sich jedoch die Nation immer sehr scharf und charakteristisch abzeichnet. Jene Uebergänge sind nur die Glieder, mit welchen das italienische Volk in die grofse Völker-Kette eingreift. In der nachchristlichen Geschichte hatte Italien seine Hauptbedeutung im Mittelalter, aber in religiöser sowohl als politischer Beziehung schläft es nun auf seinen Lorbeeren einen *langen* Schlaf: die Reformation, die so viele europäische Völker erregte, vermochte nicht, es aufzuwecken; eben so wenig Napoleon. Was in der neuesten Zeit, besonders in Deutschland, für die Wissenschaft aller Wissenschaften, für Philosophie, geleistet worden ist, hat in Italien keine entsprechende Forschung hervorgerufen, ja kaum hie und da einen Anklang gefunden. Das Leben des Volkes bewegt sich leicht und gemächlich. Italien's Glanz vereinigt sich in seiner Kunst, in seinem Alterthum. —

V.

Reste alter Kunst in Italien.

Anfänge der Kunst. Die uralte italienische Kunst. Etruskische Kunst. Griechische und andere Kunstwerke in Rom. Völkerwanderung. Wiedererwachende Kunst (Cimabue. Giotto) und Aufmerksamkeit auf antike Werke. (Petrarca. Mediceer.) Sammlungen. Antiken in Florenz (Niobe. Venus. Apollino etc.), in Rom und Neapel etc. Paläste, Villen, öffentliche Museen. Villa Albani: Sauroktonos etc. Ludovisi: Hämon und Antigone. Orestes und Elektra. Juno. Borghese (Paris). Farnese (Neapel): Caracalla. Stier. Herkules. sog. Flora. Aphrodite Kallipygos. Pallas Promachos. Antike Gemälde (Mosaiken).

Anhang I. Das kapitolinische, das vatikanische Museum. Laokoon, Apollon, Torso etc. Vergleichungen. (Werke namhafter Meister.)

Anhang II. Ursprung des römischen Volks und dessen eigenthümliche Kunstrichtung: a) Ursprüngliche Volksstämme. (kyklopische Mauern.) Sikuler, (Basken.) Lasger, Pelasger. Casker. Aboriginer. Italioten. Tyrrhener und Etrurier. Umbrer. Japyger. Ligurer. Veneter etc. Opiker. Aequer.

b) Verschiedene Entstehungs-Weise verschiedener Völker. Lateiner etc. Sabiner, Etrusker.

Die sikelische Roma und die sabinische Stadt. (Quirium?) minores gentes. Rom als Doppel-Stadt. Rom's Hügel und Niederungen. Drei Volksstämme in Ursprung Rom's.

c) Blick auf das alte und neue Rom. Griechische und römische Kunst. Parallele des Ursprungs der alten und neuen italienischen Kunst.

V.

Reste alter Kunst in Italien.

Anfänge der Kunst. Die uralte italienische Kunst. Etruskische Kunst. Griechische und andere Kunstwerke in Rom. Völkerwanderung. [illegible] Kunst (Gemälde, Gothen) und Aufmerksamkeit auf antike Werke (Palazzo Medicei) Sammlungen. Antiken zu Florenz (Niobe, Venus, Apolline etc.), in Rom und Neapel etc. Paläste, Villen, öffentliche Museen. Villa Albani; Sammlungen etc. [illegible] Nil. Farnese (Neapel): Caracalla, Stier, Hercules, von Glykon, [illegible] Kunst. Der Kapitolinische, das vatikanische Museum. [illegible] Werke namhafter Meister.)

Anhang II. Ursprung des römischen Volks und dessen eigenthümliche Kunstbildung. a) Ursprüngliche Volksstämme. (Kyklopische Mauern) [illegible] Tyrrhener und Etrusker. [illegible] Umbrier etc. Opiker. Aequer.

b) [illegible] Entstehung [illegible] Latiner etc. Sabiner, Etrusker.

Die [illegible] Rom als Haupt-Stadt. Roms Hügel und [illegible] Volksstämme im Ursprung Roms.

c) [illegible] und neue Rom. [illegible] und römische Kunst. [illegible] des Ursprungs der alten und neuen [illegible] Kunst.

Der englische Plastiker Flaxmann wandelte in alten Kirchen seines Vaterlandes unter Bildsäulen umher, deren Mängel in Zeichnung und Verhältnissen einem Kinde in's Auge fallen mufsten. Eine oberflächliche Kritik, sagt Thomas Campell *) würde solche Werke verspottet haben, Flaxmann's Auge drang tiefer, errieth, was die alten Bildner gewollt, entdeckte Zartheit, hohen Ausdruck. Dies ist das Schicksal der Anfänge alter, wie neuer Kunst, überall. —

Ein Gegenstand, über welchen gar Vieles geschrieben worden, ist die uralt-italienische *Kunst.* Früher hatte man von derselben eine aufserordentlich hohe Meinung: was man bei Ausgrabungen Schönes fand, pflegte man alt-italienischen, insbesondere *etruskischen* Künstlern zuzuschreiben. Vorzüglich that man dieses mit den vielen grofsen bemalten Vasen aus gebrannter Erde, welche in Grabmälern gefunden wurden.

Seit Winkelmann ist über diese als etruskisch geltenden Kunstwerke eine andere Ansicht herrschend geworden. Man erkannte, dafs die meisten und schönsten, welche man für etruskisch gehalten, griechischen Ursprungs seien. Die Zahl der etruskischen Kunstwerke wurde immer kleiner: derer, die durch alt-etruskische Schriftzüge, welche sich an ihnen befinden, als wirklich ächte Werke der Art bezeichnet werden, hatte man sehr wenige. Seither wurden indefs mehrere aufgefunden.

Die bedeutendsten jener wirklich ächt etruskischen Kunstwerke sind: die eherne Wölfin, welche die Zwillinge Romulus und Remus säugt, im Palast der Conservatoren auf dem Capitol zu Rom, die Statue eines Redners in der Toga, eine

*) In seinem 13ten Briefe aus Algier.

junge männliche Figur und eine mythologische Darstellung, die Chimäre, alle in Bronze, in der großherzoglichen Gallerie zu Florenz. Das berühmteste und merkwürdigste Werk etruskischer Plastik ist die Wölfin mit den Säuglingen. Sie wurde schon im Jahre 458 am Ficus Ruminalis aufgestellt; später, wie aus Cicero's catilinarischen Reden bekannt ist, vom Blitz getroffen: Niebuhr rühmt sie in der zweiten Ausgabe seiner römischen Geschichte (I. 212) „als das älteste und vortrefflichste der römischen Kunstwerke, auf uns gelangt, gleich den homerischen Gedichten, obwohl unzähliges Jüngeres untergegangen ist."

Alle diese Werke zeigen übrigens, daſs die Künstler, von denen sie herrühren, groſse Fertigkeit im Technischen, groſse Kraft in Darstellung des Charakteristischen, zumal in Thiergestalten, besonders des Wilden hatten, aber sie zeigen zugleich groſse Steifheit und Schroffheit, eine Neigung zu excentrischen Stellungen und noch wenig Bildung des Geschmacks für das Edle. Darf man von diesen Kunstwerken einen Schluſs auf die ganze *alt*-etruskische Kunst machen; so kann man von derselben freilich keine so hohe Meinung bekommen, als man ihr früher beimessen, aber doch eine höhere, als man ihr vor wenig Jahren gönnen wollte.

Die Kunstwerke, welche uns die alten Völker hinterlassen haben, sind bekanntlich eine Hauptquelle zur Erforschung ihrer *Mythologie.* So untersuchte man denn auch die etruskischen Werke und aus den bisherigen Untersuchungen darüber scheint hervorzugehen, daſs die Mythologie der alten Etrusker mit der alten griechischen Mythologie in wesentlichen Punkten übereinstimmte, was also auf einen Zusammenhang beider Völker in grauer Vorzeit, vielmehr auf *eine theilweise* (in untergeordneter Beziehung sogar erwiesene) *Verwandtschaft* derselben schlieſsen läſst. In Etrurien dürfen wir nämlich mit Niebuhr einen uralten, *pelasgisch-tyrrhenischen*, und den später über die Alpen her eingewanderten, den *sogenannten* etrurischen Volksstamm unterscheiden.

Das Zusammen-Treten *dieser* Elemente bestimmte den Namen, Charakter und die Religion der Etrurier. Diese hat daher auch Aehnlichkeit mit manchen Zügen keltischer, selbst hoch nordischer Mythen: eine Aehnlichkeit, bezeichnender, als jene allgemeine, die sich in den Sagen-Kreisen fast aller Völker finden läfst. „Die Etrusker“ von K. O. Müller regten neue Fragen auf und belehrten uns über die Einwirkung *griechischer* Kolonien auf Etrurien. Diese Einwirkung, — *sicher vorbereitet in der Natur des Volkes*, wird zum Theil auch durch die geretteten Kunstwerke bestätigt.

Die etruskischen Kunstwerke sind indessen, wie eben bemerkt worden, die wenigsten unter den Resten des Alterthums, die man in Italien wieder aufgefunden: die meisten sind griechischen oder späteren römischen Ursprungs. Darüber einige Andeutungen.

Wir besitzen von den Schöpfungen alter Kunst manche herrliche Reste, die schönsten aus der Hand der Hellenen. Alles Leben war unter diesen plastische Poesie, allein wir kennen nur einzelne Bruchstücke, oft unverständliche, gerettet aus dem zerrissenen Welt-Gedichte der unsterblichen Nation. Und was danken wir *schon* diesen?

Griechenland und Rom waren im Alterthum so sehr mit Kunstwerken, besonders mit Statuen, angefüllt, dafs ein Schriftsteller sagte, man sei daselbst eher einem Gott, als einem Menschen begegnet. Als die Römer sich Griechenland unterwarfen, führten sie eine Menge Kunstwerke nach Rom und daher schrieb sich eben die aufserordentliche Anzahl derselben in dieser Hauptstadt der alten Welt: in Rom, hiefs es, wären zwei gleich zahlreiche Völker, die Statuen und die Lebendigen. — Die Kunst hatte sieben bis acht Jahrhunderte, ja länger geblüht. Im zweiten Jahrhundert nach Christus gab es noch vortreffliche Künstler. Hierauf sank aber die Kunst mit fast unglaublicher Schnelle und in drei Menschenalter war sie beinahe völlig untergegangen.

Ich sage: *beinahe* untergegangen. Denn wenn man behauptete, dafs sie *ganz* aus dem Leben der Völker verschwunden sei, so haben neuere sorgfältigere Nachforschungen das Gegentheil erwiesen. Der göttliche Funke der Bildung glimmte noch immer, freilich unter der Asche, aber er glimmte doch noch, und konnte wieder erwachen und auflodern.

Jene riesenmäfsige Weltbegebenheit, die in der Geschichte unter dem Namen der grofsen Völkerwanderung bekannt ist, hatte die Gestalt der ganzen alten Staatenwelt aufserordentlich verändert. Im Alterthum war die Kunst und ihre Pflege tief in das politische und religiöse Leben der Völker verwebt gewesen. Das war nun ganz anders geworden. Auf das politische Leben als solches allein hatte sich nun die ganze Theilnahme der Völker mit allen ihren Kräften gewendet, und jede andere Rücksicht wich der Gewalt, womit die Nationen in dem furchtbaren Drange der Begebenheiten sich gegeneinander selbst zu erhalten suchen *mufsten.* Bei dieser einseitigen Richtung des Völker- und Staatenlebens konnte freilich die Kunst nicht gedeihen. Nicht nur, dafs man sie nicht zu neuen Schöpfungen thätig pflegte; selbst die schon vorhandenen Werke giengen unter, theils durch Vernachlässigung, theils durch gewaltsame Zerstörung. Procopius im ersten Buch seiner Schrift über den gothischen Krieg (Kap. 19 und 21) erzählt, dafs, als unter der Regierung des Kaisers Justinian, im Jahre 537, der König der Gothen, Theodat, unter Anführung seines Feldherrn Vitiges, Rom belagern liefs und als bald darauf das Grabmal Hadrian's, die jetzige Engelsburg, welches die Griechen unter Belisar besetzt hatten, bestürmt wurde, sich die Belagerten mit Statuen vertheidigten, die sie auf die Feinde herunter warfen. Unter diesen Statuen war auch der berühmte schlafende Faun, ehemals im Palast Barberini zu Rom, der jetzt in der Glyptothek zu München ist. So giengen zu jener Zeit die vortrefflichsten Kunstwerke des Alterthums theils völlig, theils

nur für die damalige Welt verloren. Bei der Zerstörung grofser Prachtgebäude schonte man auch der Statuen nicht, womit sie geschmückt waren: und unter den Ruinen, unter dem Schutte von jenen wurden diese begraben; und glücklich, dafs sie begraben wurden! denn so nur wurden manche gerettet, um nach Jahrhunderten wieder aufzuerstehen, zur Bewunderung der gerechteren Nachwelt. — Im zwölften und im dreizehnten Jahrhundert, als das Studium der griechischen und römischen Schriftsteller wieder erwachte, blühte aus geringen Anfängen, die sich im Lauf der Zeiten erhalten hatten, zum Theil auch in Folge des Einflusses byzantinischer Meister, die Kunst unter allen europäischen Ländern *zuerst in Italien* wieder auf. Cimabue, ein Florentiner, wird als der Erste genannt, in welchem die Kunst und zwar zunächst die Malerkunst, einen kleinen Fortschritt machte. Ihm folgte mit gröfserer Freiheit Giotto. Von dieser Entwicklung der Kunst in Italien werden wir jedoch noch besonders sprechen. Hier soll nur angeführt werden, dafs man durch die nun allmählig erfolgende Entwicklung der modernen Kunst, nach und nach auf die noch in grofser Anzahl übrigen antiken Musterwerke aufmerksam wurde.

Bei weitem die meisten Statuen des griechischen Alterthums bestanden aus Bronze, die des jüngeren Alterthums meist aus Marmor. Marmor ist aber, wie bekannt, eine Art Kalk und kann als solcher gebrannt werden. So hat man denn in jenen Zeiten der Barbarei und des anfänglichen Wiederauflebens der Kunst häufig antike Marmorwerke der Art, wo man sie fand, zerschlagen und zu Kalk gebrannt. Die von Bronze wurden zerschmolzen. — Unfälle, wodurch abermals, wie man leicht glauben kann, eine Menge der vortrefflichsten Statuen, Basreliefs u. dgl. vernichtet und dem Studium auf immer entrissen wurden.

Bei der weiteren Entwickelung der Kunst wurde man, wie schon bemerkt, allmählig auf die alten Werke aufmerk-

sam, und es fieng wohl auch einmal Jemand an, sie zu sammeln. Einer der ersten, die dieses thaten, war Petrarca. Mit Ernst geschah dieses aber erst unter der Regierung des Pabstes Leo X, des Mediceers, damals als Raphael, Michel-Angelo und die ganze Schaar jener gröfsten Heroen der modernen Kunst in Rom lebten und wirkten. Es wurde verboten, die alten Statuen zu vernichten. Der Pabst erliefs sogar, wie Fiorillo im ersten Bande seiner Geschichte der Malerei in Italien S. 114. erzählt, an Raphael ein Breve, worin er sagt: „da er vernommen, dafs die Steinmetzen häufig denkwürdige Inschriften aus dem Alterthum zerstörten, indem sie alte Stücke Marmors zu ihrem Nutzen verwendeten, so übertrage er dem Raphael die Aufsicht hierüber, und habe an die ganze Gilde der Steinmetzen Befehl ergehen lassen, dafs Niemand sich unterstehen solle, ohne Raphael's vorgängige Genehmigung, einen alten Stein mit Inschriften zu behauen oder zu zerstücken."

Auch Cosimo, Pietro und Lorenzo de' Medici, der den Zunamen il Magnifico führte, hatten schon allenthalben antike Kunstwerke sammeln lassen. Bald wurde das *Sammeln* solcher Dinge so zu sagen zur Mode und in Rom legten sich eine Menge Cardinäle, Fürsten und Gelehrte kleine Kabinette an. Alle früheren grofsen Antiken-Museen leiten ihren Ursprung entweder geradezu von Rom her oder haben wenigstens von dort ihre vorzüglichsten Stücke erhalten. Ich erinnere nur an die Sammlung Grimani in Venedig und an die aus ihr geflossene Sammlung der Marcus-Bibliothek daselbst (welche jetzt im Dogen-Palast aufgestellt ist), weil Jedermann die alte Macht der Venetianer in Griechenland und die Schätze kennt, die sie unmittelbar dorther bezogen. Auch ägyptische Alterthümer kamen in grofser Anzahl aus Rom in andere Museen, z. B. in das berühmte *Turiner*.

Die Sammlung, welche die Mediceer in Rom anlegten, war lange in ihrer Villa auf dem Monte Pincio aufgestellt. Diese berühmte Villa war von dem Cardinal Ferdinando de

Medici durch den Baumeister Annibale Lippi errichtet worden. Der Cardinal Alessandro de' Medici, der später unter dem Namen Leo's XI. Pabst wurde, hat sie in der Folge vergröſsert und mit vielen Antiken verschönert. Die innere Façade, welche nach dem Garten sieht, war von Michel-Angelo mit antiken Reliefs, Büsten und Statuen verziert worden.

Wie *hier* antike Kunstwerke zum Schmuck eines Gebäudes verwendet wurden, so pflegte man dieses damals überhaupt gerne, oft mit Ueberladung zu thun. Man sieht in Italien, hauptsächlich in Rom, viele Gebäude noch jetzt so verziert. Büsten und Statuen liebte man in Nischen, die man in den Façaden anbrachte, und die Reliefs mauerte man unter symmetrischer Vertheilung in die Wände ein. Was die *Villa Medici* betrifft, so sieht man noch jetzt viele antike Werke in der von Michel-Angelo angelegten Façade, das vorzüglichste ist jedoch gegen Ende des vorigen Jahrhunderts in die groſsherzogliche Gallerie nach Florenz gekommen. Die *Villa Medici* selbst gehört jetzt dem König von Frankreich und ist nun der Sitz der Akademie französischer Künstler in Rom.

Die vorzüglichsten Werke der alten Kunst, welche man heute in der groſsherzoglichen Gallerie zu Florenz bewundert, standen einst zu Rom in der *Villa Medici*. Jene unter dem Namen der mediceischen Venus so berühmte Statue lieſs schon Cosmus III. nach Florenz kommen. Die berühmte Gruppe der Niobe stand bis gegen Ende des vorigen Jahrhunderts in Rom; erst 1775 brachte sie der Groſsherzog Peter Leopold nach Florenz.

Die *Gruppe der Niobe* ist eines der ausgezeichnetsten Kunstwerke, nicht nur der florentinischen Gallerie, sondern aller Antiken-Sammlungen, ja aller Erzeugnisse der Plastik überhaupt. Sie ist in der Nähe des Paulsthores in Rom gefunden worden. Den Gegenstand, welchen sie vorstellt, erzählen uns Homer, Ovid, Apollodor. Seine dramatischen Dar-

stellungen sind uns verloren. Niobe, die Tochter des Tantalos und Gattin des Amphion, hatte 12 blühende Kinder, Söhne und Töchter. Stolz darüber rühmte sie sich dessen gegen die Göttin Leto (Latona), welche nur zwei Kinder hatte, Appollon und Artemis (Diana). Aber die Kinder der Leto rächten ihre Mutter, sie tödteten die Zwölfe mit ihren Geschossen und Niobe wurde durch den ungeheuern Schmerz — in Stein verwandelt. Die Gruppe der florentinischen Sammlung besteht aus sechzehn Figuren, der Mutter mit vierzehn Kindern und dem Pädagogen oder Erzieher der Knaben. Homer giebt der Niobe nur zwölf Kinder und wirklich finden sich zwei unter jenen vierzehn doppelt, also wohl in einer antiken Kopie, und zudem ist von zwei anderen behauptet worden, dafs sie nicht zur Gruppe gehörten. Unter diesen beiden letzteren gehört die eine sicher nicht zur Gruppe, denn sie stellt, ausgemachter Weise, eine Psyche vor. So blieben also nur eilf Kinder als zur Gruppe gehörend übrig und die zwölfte Figur würde fehlen. Wirklich finden sich auch in anderen Antiken-Museen in Rom, Wien, München, Dresden etc. sogenannte Kinder der Niobe. Vielleicht wäre unter diesen die zwölfte Statue zu suchen. Aber es ist schon bedenklich, dafs die Figuren unserer Gruppe nicht alle gleich gut gearbeitet sind; die Statue der Mutter ist die beste. Man hat diese treffliche Gruppe als ein Werk des sogenannten hohen Stils der griechischen Plastik angesehen und gewifs mit Recht. Mögen Sie darüber nachlesen, was Winkelmann in der Geschichte der alten Kunst (Buch 9. Kap. 2. und an anderen Orten) und was neuerdings Andere, wie Johann Martin Wagner, und über die Bedeutung derselben, die uns gleich näher beschäftigen wird, Anselm v. Feuerbach in seinem vatikanischen Apollo, sagten. Angelo Fabroni hat unter dem Titel *Dissertazione sulle Statue appartenenti alla favola di Niobe*, zu Florenz im Jahre 1719 eine Monographie in Folio über sie herausgegeben, worin die Figuren auch in Kupfer gestochen sind. Höheren Werth hat die Schrift von Zanoni

über dieses Kunstwerk. Eigentlich bilden die sechzehn Statuen keine Gruppe, sie sind mehr vereinzelt als in Zusammen-Ordnung dargestellt. Ueber ihre ursprüngliche Aufstellung hat man viel gestritten. Jeden Fall's fordert diese zahlreiche Gruppe eine lebendig symmetrische, wie man heute sich ausdrücken dürfte, fast malerische Anordnung. War sie nicht, wie Tölken meinte, in Nischen vertheilt, so bleibt am wahrscheinlichsten wohl die Ansicht des geschickten, lange in Griechenland gereis'ten englischen Architekten Karl Robert Cocerell, welcher glaubt, dafs die sämmtlichen Statuen in einer stark gebrochenen, triangularisch aufsteigenden Linie aufgestellt waren, wenn er sich auch darin, dafs dieses im Giebel-Felde eines Tempels gewesen sein müsse, geirrt und in der Behandlung des linken Theiles der Gruppe weniger glücklich, als in der des rechten Flügels bewährt haben sollte. Lewezow ordnete sich diese Statuen in einer halbkreisförmigen Linie. Eben so unbekannt ist, welcher griechische Bildhauer die Gruppe gearbeitet. Ihr hoher Stil weis't, trotz aller Behauptungen mancher Aesthetiker, auf ein noch ziemlich frühes Alter nach Phidias, zurück. Man hat die Statuen, besonders die Mutter als die vorzüglichste, verschiedentlich den gröfsten griechischen Bildhauern, einem Praxiteles, einem Skopas beilegen wollen und wenn Einem von beiden, dann vielleicht — aus Gründen, die mich hier zu weit führen würden — letzterem mit mehr Recht.

Wir finden demnach in der Untersuchung schon über das Aeufsere dieser Gruppe so viel Zweifelhaftes, dafs wir vorerst das Gewisse von dem Unwahrscheinlichen scheiden müssen. Ohne Zweifel enthält diese Gruppe Originale, deren Stellung und Bedeutung ein geordnetes Ganze, und alte, ergänzende Kopieen, deren Stellung und Ausdruck wohl ziemlich treue Nachahmung zu erkennen geben. Ob aber *diese* Statuen in Florenz je eine förmliche Gruppe bildeten, welche Originale, welche Kopieen sind, ist nicht zu allgemeiner Uebereinstimmung entschieden. Man hat sich nur darin vereinigt, dafs

jene weibliche Figur — eine Psyche, jener angebliche Sohn ein Diskuswerfer ist. Ob aber mehr als vier Söhne und vier Töchter *dieser* Gruppe ächt sind, schwebt noch in Frage. Selbst der Pädagog wird von Vielen nicht nur verdächtigt, sondern irrig für ein fremdes Bild erklärt. Mehrere Statuen sind doppelt vorhanden: der jüngste, dann der auf das Knie gesunkene, und ein todter Sohn. Auch hat man Niobe-Köpfe, die nie einer Gruppe gehörten, so gut als Glieder verschiedener Gruppen, ja freie Abbildungen, wie nach Feuerbach's Erklärung in einem Gemälde der Thermen des Titus in Rom von einem Sohn der Niobe. Wenn Sie Böttiger's Andeutungen zu 24 Vorlesungen für die Archäologie (S. 175. Vorlesung 22) und andere, zum Theil angeführte Schriften vergleichen, werden Sie finden, dafs Manche an drei verschiedene Statuen-Reihen antiker Niobe-Gruppen annehmen wollen. Bedenken Sie nun, wie unzuverlässig alle Nachrichten und Ansichten über ganze Perioden, noch mehr über den Stil einzelner Künstler schwanken; erwägen Sie, dafs die Alten selbst in Zweifel waren, ob die Gruppe der Niobe dem Skopas oder Praxiteles zuzuschreiben sei, erinnern Sie sich ferner, *wie* schon in alten Zeiten, in Rom, wo doch diese Statuen gefunden wurden, griechische Kunstwerke gesammelt, nachgearbeitet, zerstört, dann wieder gesammelt worden sind; so werden Sie die Zweifel, die den besonnenen Forscher überraschen, zwar nicht ermessen, doch würdigen; auch einsehen, wie noch mehrere dieser alten Statuen doppelt vorhanden sein konnten.

Leben, sagt von einem Niobe-Bilde ein griechisches Epigramm, verwandelten Götter in Stein, Praxiteles rief das Leben aus dem Steine zurück. Leben, sagt ein anderes, würde Niobe, wäre sie nicht „die auf dem Grab ihrer Kinder zu Stein erstarrte“ Mutter. Beide Epigramme sprechen von keiner Gruppe, wohl aber andere. Jeden Fall's war die Gruppe des Skopas oder Praxiteles Marmor, kein Erz. Die freischwebenden und schweer niedersinkenden Gewänder; der poetische, fast malerische Hauch im Kontrast der Hülle und Nacktheit

der ächten, wie der alten treu kopirten Glieder unserer Gruppe zeigt, ja es zeigen schon ältere Werke; Reliefs, wie am Parthenon, am Apollo-Tempel zu Phigalia, dafs die Griechen schon frühe auch den Marmor freier zu behandeln wufsten, als Jene vermuthen, die bei anderen Statuen, auch aus minder künstlichen Draperien gleich auf Bronze-Originale schliefsen wollten. Die Herrschaft des Künstlers über sein Material, die wir an unserer Gruppe bewundern, sicherte indefs sein Werk nicht vor untergeordneten Mängeln. Auch diese beweisen noch keine Kopie. Selbst am Kopfe der Mutter entdeckten mikroskopische Kritiker „eine gewisse Schiefheit und von der Seite, wohin er sich neigt", eine den Beschauer auffallend störende Wirkung. Auf dem Standpunkt der Entfernung aus der Tiefe, für welchen das *öffentliche* Werk bestimmt war, verschwinden *solche* Mängel. Gröfsere aber, z. B. die *bedeutenden* anatomischen, wenn ich mich erinnere, zuerst durch Anselm von Feuerbach entdeckten Fehler in der Muskelbildung des schönen *Ilioneus* in *München*, geben zu erkennen, dafs solche Niobiden, im Ganzen noch so trefflich, wenn auch Kopieen der besten Originale, doch nicht mehr aus der Zeit sind, wo die Natur-Anschauung der Griechen noch rein, voll und gesund war, nicht aus der Hand eines Skopas.

Man suchte diese Gruppe früher durch *epische* Dichtungen zu erklären und gerieth dadurch in Mifsverständnisse, die ihre Bedeutung entstellen. In's gröfsere Publikum drang am meisten die schlechteste Erklärung, *die* nach Ovid's Beschreibung, welche einzig das Gute hatte, dafs sie die ***Bewegung*** der Gruppe fühlbar machte. Besonders hielt man sich an die Schilderung des jüngsten Sohnes und der jüngsten Tochter:

„Auch der letzte der Söhn', Ilioneus, hob unerhörbar
Flehend die Arm' empor: O ihr Himmlischen alle gemeinsam,
Rief er aus, unwissend, nicht alle sie braucht' er zu bitten:
Schonet, o schon't! und gerührt, da unhemmbar bereits das Geschofs flog,

Wurde der treffende Gott: doch erlag der kleinsten Verwundung
Jener, indem nicht tief ihm der Pfeil zum Herzen hineindrang."

und dann:

Nur die letzte noch blieb, die ganz mit dem Leibe die Mutter
Ganz im Gewand umhüllt: O die einzige lass' mir, die kleinste!
Von so vielen die Kleinste verlang' ich nur, rief sie, und Eine!
Während sie fleht, sinkt auch die Erflehete.

(Vofs.)

Gegen die *epische* Auffassungsweise der Gruppe hat Feuerbach im vatikanischen Apoll (z. B. S. 393.) nachgewiesen, dafs hier die Gebilde der griechischen *Tragödie* in plastischer Gestalt auftreten. Dieser dramatische Charakter erklärt das Ganze, selbst den oft mifsachteten Pädagogen. Aus Aristophanes und einer sonst werthlosen griechischen Lebensbeschreibung des Aeschylos wissen wir, dafs dieser Tragiker die Niobe, die Hauptperson des verlorenen Drama (wie in seinen Phrygiern den Achilleus), *schweigend* auf die Bühne geführt. Auch Sophokles hat diese Mythe dramatisch behandelt.

Wie es im Drama sein mufste, ist in unserer Gruppe Niobe das tragisch ruhevolle, das *ideale* Centrum, eine *mater dolorosa* der *Griechen.* Dagegen drückt, wie mir scheint, der *Pädagog*, eine bekannte, hier unentbehrliche Gestalt aller Tragödieen, die Mitte des Gedankens auf rohere Weise, treu, als Sclave des Hauses, aus; — nach Feuerbach den theilnehmenden Beschauer, den Chor; *wenn* man will, beides: — nach beiden Seiten wird er „das reinste Gegenbild der Niobe." „Wie in dieser alles Unglück der Einzelnen zu Einem Bewufstsein sich konzentrirt hat; eben so in den Mienen des alles überschauenden Chores: nur aber dort als Ruhe, hier als leidenschaftliches Mitgefühl und zwar mit unverkennbarer *Ironie* zur Gemeinheit karrikirt."

In der Mutter vereint sich die bewufste Hoheit, die mit erzürnten Göttern rechtet, mit der Ergebung in das unabwendbare Schicksal: Ihr Haupt, ihr Auge ist zum Himmel

gerichtet; ihre Haltung ruhevolle, feierliche Majestät: ihr Zusammenhang, wie mit dem Pädagogen, so mit allen Gestalten dramatisch; Alle zeigen jene tragische, ja theatralische Mimik, die der Neapolitaner de Jorio kürzlich zum Gegenstand einer eigenen Schrift gemacht hat. Daher, wie Feuerbach klar entwickelt, die Schutz suchende Haltung der Arme und Gewänder, die excentrische Spannung der Söhne, die rhythmischen Schritte der Töchter, die Bewegung der Bedeckung und Flucht, die „die Nichtigkeit menschlicher Kraft versinnlicht.“ Kein einzelnes Leben, das Leben *Aller* ist dem Untergang geweiht; das Unglück plötzlich und in diesem Augenblicke eingebrochen. „Noch ist Hoffnung vorhanden“, „Nur zwei Söhne sind erst gefallen.“ Die anderen noch trotzend „im Bewufstsein der Kraft“, alle theatralisch bewegt. Die Töchter „mäfsiger gehalten“, „anmuthvoll“ in Angst und Bangen. Nur „im Angesicht der schuldbewufsten Mutter ist der Knoten schon gelös't, das Schicksal entschieden. Auf die ruhige kalte Maske ihres Hauptes ist die schreckliche Gewifsheit geprägt, dafs die Ruhe des Himmels nun gesühnt ist. *Für keines ihrer Kinder ist diese Mutter mehr vorhanden, wie keines der Kinder mehr für sie; ihr Schirmen des jüngsten ist nur bewufstlose Nöthigung der Natur;* sie selbst mit ihrem emporgehobenen Haupte die *schweigende, versteinte* Niobe des Aeschylos, die *durchgeführte* tragische Maske,“ etc. „auf den Gipfel des Unglückes und der menschlichen Gröfse gestellt. Ueber ihr giebt es keinen Standpunkt mehr, auf welchem der Beschauer fufsen könnte.“ *Daher* — sind auch (wie häufig bei der *mater dolorosa* christlicher Maler die Urheber des Schmerzes) die strafenden Götter, Apoll und Diana „mit Wohlbedacht vom Künstler weggelassen.“ Der Einbildungskraft des Beschauers blieb „auf einem freien Spielraum die höchste Fähigkeit erhalten, sich einer so gedrängten Masse zu bemächtigen“ etc. „Das tödtliche Geschofs kommt von den Unsichtbaren herab, und wird dadurch nur um so unvermeidlicher. Gegen ein Unendliches, mit den Sinnen nicht Erfafsbares öff-

net sich die Gruppe, welche der Wirklichkeit durch die Schranken der Symmetrie verschlossen war.“ —

So weit Feuerbach! In *diesem* Sinne, nicht wie, reich an Verstand, allein der antiken Kunst nur durch einseitige Anschauung vertraut, mit philosophischem Anspruch ein — Anderer versuchte, nicht „als ein Aeufserstes für die Plastik“ ist Niobe zu fassen, auch nicht als Nachblüthe antiker Bildnerkunst. Auch wird unsere Vergleichung mit der *mater dolorosa* zum Schlufs dieser Vorlesung ganz anders sich stellen.

Die wichtigsten übrigen Kunstwerke der florentinischen Sammlung stehen in dem unter dem Namen der *Tribune* bekannten Saale. Der antiken Statuen, die man hier aufgestellt hat, sind sehr wenige; es sind ihrer nur fünf, aber sie gehören alle zu den vortrefflichsten. Die berühmteste dieser Statuen, durch zahllose grofse und kleine Abgüsse allenthalben bekannt, ist die *mediceische Venus.*

Dieses Meisterwerk einer *griechischen* Hand wurde in den Ruinen der Villa des Hadrian bei Tivoli gefunden. Nach der griechischen Inschrift am Fufsgestell war der Künstler, der es gearbeitet, Kleomenes, Sohn des Apollodoros, ein Athener. Die Schrift der Unterlage rührt aus dem 15ten Jahrhundert her; doch ist zu glauben, dafs sie nach der Schrift des ursprünglichen Piedestals, so gut man es verstand, kopirt wurde, welches, wie es scheint, zerbrochen war. Der ältere Plinius spricht (im 8ten Kapitel des 34sten und im 5ten Kapitel des 36sten Buchs) von einer berühmten Venus eines Atheners, Alkamenes; man hat vermuthet, es dürfte diese vielleicht mit der mediceischen Venus des Kleomenes eine und dieselbe Statue sein. Leicht könnte auch durch Fehler der Abschreiber oder Leser dieser Name mit jenem verwechselt worden sein, zumal — die abweichenden Buchstaben in *alter* Schrift eine gewisse Aehnlichkeit zeigen. Wie dem auch sei, die Statue mufs als das höchste Muster des *schönen* Stils der griechischen Plastik aus jener Zeit betrachtet werden, wo er auf dem Punkte stand, etwas in's *Weiche* überzugehen,

daher diese Venus Vielen weniger zusagt, als die höher und edler gehaltene Venus Genetrix des Kapitols, als der berühmte Venus-Torso im brittischen Museum oder die schöne Pariser Statue, und zum Theil mit Recht, obwohl letztere nicht ohne anerkannte Fehler ist.

Im Alterthum war eine nackte Aphrodite (Venus) des Praxiteles berühmt, welche im Tempel dieser Göttin zu Knidos stand. Neuere Kunst-Kenner haben nicht ohne Grund die Vermuthung gewagt, dafs die mediceische Venus des Kleomenes eine freie Kopie der knidischen des Praxiteles sei. So z. B. die Herausgeber von Winkelmann's Werken (B. 6. Abtheilung 2. S. 141.) Eine eigne Abhandlung über diese Frage: „ob die mediceische Venus ein Bild der knidischen von Praxiteles sei?" haben wir an Lewezow (Berlin 1808. 4.). Nach neueren Untersuchungen sprechen alte Münzen zwar nicht entscheidend, doch ziemlich bestimmt gegen jene Vermuthung, wenn sie *streng* genommen wird.

Aphrodite gehört, in der griechischen Plastik, unter die wenigen Gottheiten, deren Natur es mit sich brachte, dafs sie zwar bewegt, doch nie in „heftiger und rascher" Regung gebildet wurden. In der Kunst wie in der Religion steht diese Göttin dem *Ares* (Mars) gegenüber. Dem ungestümen Gotte des Krieges, dem sie das homerische Epos aus eben diesem Grunde in heimlicher Liebe beigesellt. Nach einer anderen Richtung hin steht sie, als Ideal weiblicher und jeder Schönheit dem *Apoll* zur Seite, der in der Blüthe männlicher Grazie bald kraftvoll, unverholen, mit dem „klaren, energischen Bewufstsein seiner selbst" in strenger heroischer Gröfse, bald als schuldlos einfacher Knabe etc. „vor ein staunendes Auge tritt." Unter den Göttinnen ist sie als Königin der Götter und Menschen eine mildere Juno, wie Artemis (Diana) eine mildere Athene (Minerva). *Ihre* Reize sollten Leben, milde Hoheit, Herrlichkeit athmen, ohne ihre Macht imponirend mit Einem Schlage zu verrathen, die Aufdämmerung der Gefühle zu stören. Ruhig und sanft sollten ihre Formen blühend vor

den Augen des Beschauers sich entfalten. Darum fordert die Erklärung mancher Venus-Statuen besondere Vorsicht. Das Bewufstsein eigner Schönheit, das dieser Göttin nicht fehlen durfte, konnte die plastische Darstellung durch milden Liebreiz, durch die ganze Haltung ahnen lassen. Doch wie das Schönste im Leben, häufig sich selbst verborgen, seine Macht mehr erfährt, als kennt, ist in den Bildern der Göttin des Schönen der nahe Inhalt dem Beschauer häufig verschlossen, zumal, wo er künstlich mit modernem Sinne einen tieferen sucht, als den einfach wahren, vollends wo er in's Moralisiren sich verliert, von jeder Venus eine Urania verlangt. So glaubte man, die Mediceerin erwarte das Urtheil des Paris, wende lauschend ihr Haupt, süfslächelnd, nach dem Hirten, verhülle in reizender Haltung, sich zierend, die lockende Blöfse. Der moderne Verstand machte das griechische Götterbild widerwärtig: gleich schlechteren Resten, zum Portrait einer — Lais. Affektation, eigentliche Coquetterie liegt nirgends in diesem reizenden, zwar weichen, doch griechisch gedachten Bilde. Nichts nöthigt, in der Wendung der Arme, in der zarten Haltung der Gestalt mehr als jene „Geberde der Schamhaftigkeit" zu finden, die der Ausdruck der natürlichen „Scheu" klassischer Plastik, und ganz einfach im Stil *der* Periode gehalten ist, der wir diese Statue zugetheilt haben. Jene Scheu harmonirt in diesem Bilde mit der freien Grazie der nackten Gestalt, mit der sinnlichen Liebe, die der Grieche als *heiliges* Leben in dieser Gottheit verehrte, als Trieb und Reiz der *Schönheit*, der alle Gegensätze der Natur versöhnt alle Wesen fortpflanzt, sanft und mild „zur Vermählung lockt," und, wie Aeschylos in den Eumeniden sagt „mit Süfse die Sterblichen labt."

Erkennst Du nicht, fragt Euripides in einem Fragmente des Oedipus, nach Bothe:

Erkennst Du nicht, welch' eine Göttin Kypris sei?
Du kannst es nicht aussprechen, noch ermessen, je,
Wie grofs der Liebe Macht ist, und wie weit sie reicht,
Die Dich und mich ernähret, und was sterblich ist.

So liebt auch Regen dorrendes fruchtleeres Land,
Und in den Schofs der Erde senkt voll Liebe sich
Der heil'ge Himmel auf der Regenwolk' herab;
Und wenn in Eins die Beiden sich vereinigen,
Erzeugen sie uns Alles und erhalten es,
Was Leben macht und blühen sterbliches Geschlecht.

Wer erinnert sich nicht an Schiller's Götter Griechenland's, an die Sehnsucht des *reinen* Dichters nach dem „Wonnedienst der schönen Wesen aus dem Fabelland“:

Wie ganz anders, anders war es da,
Da man Deine Tempel noch bekränzte,
Venus Amathusia!

Ferner:

Damals war nichts heilig, als das Schöne.
Keiner Freude schämte sich der Gott,
Wo die keusch erröthende Camöne,
Wo die Grazie gebot.

Mag die Moralität des Jahrhunderts heute höher stehen (?), als zur Zeit, da diese Gestalt dem Marmor sich entwand; die griechische Plastik „fafste das Weib nur in sinnlichem Liebreiz, oder in strenger heroischer Gröfse.“ — und nur im Sinne des Bildners wird das Bild verstanden, nimmer nach dem Maasstabe fremder Zeiten; und wenn der Grieche sagt, wie Euripides bei Stobäus:

Von Allem ist das Unbezwinglichste — ein Weib,

so mag der deutsche Richter bedenken, wie wahr dieses Wort wenigstens in der Kunst ist, wie schweer, seit Raphael, — auch nur im Portraite, das weibliche Bild den Künstlern fällt und dann diese Statue anschauen, die süfslächelnde Göttin, wie sie Sappho nennt, die Verführerin mit gottheitvollem Antlitz, deren Gestalt Wohllaut, deren Blick schon eine Seele für sich ist.

Ehe ich das Original dieser Aphrodite gesehen, theilte ich im Anblick schwach gelungener Gyps-Abgüsse das harte Urtheil, das Seume über sie gesprochen. Der Anblick

des Urbildes schlug diese Vorstellung nieder: ich fühlte mich fast dem Verirrten gleich, der Platon's Lehren nur durch Schüler kannte und zum erstenmal die Werke des Meisters mit Verstand aufschlägt. Dennoch erfüllte das Urbild mich nicht *ganz:* es schien mir wunderherrlich, doch nicht das Höchste, was eine griechische Venus in gesundem Liebreiz bieten könnte: zugleich empfand ich den individuellen Ausdruck, der in der Statue lebt, aufser Stand, ihn bestimmt zu deuten. Dieses doppelt unheimliche Gefühl, was sicher mehrere mit mir theilen, lös't sich, scheint mir, in Feuerbach's (Apoll. S. 307.) Vermuthung, dafs diese Venus eine Aphrodite Euploia (εὔπλοια), d. h. *Göttin der glücklichen Meerfahrt* ist, wie sie besonders von den *Knidiern* verehrt wurde. Daher der Delphin, der, wie sonst die *Beinamen der Götter*, ihre *individuelle* Persönlichkeit bezeichnet; daher das erhobene Antlitz, indem sie „mit freundlich geleitendem Blicke" ruhig über das Meer hinschaut. Diese Ansicht gab mir mehr, als die Betrachtungen, in die mich das Urtheil der Kritiker stürzte, dafs der Delphin blose Stütze, und an der Göttin der eine Fufs entschieden, der Unterleib beinahe zu lange sei, wie am vatikanischen Apoll die unteren Glieder, und nach dem Verhältnifs, welches Vitruv (III, 1.) zwischen Kopf, Brust, Nabel und Ende des Unterleibs etc. etwas vorlaut angegeben, auch der Rumpf in Bezug auf Kopf, Hals und Beine. — Bleibt gleich jenes Versehen sichtbar, wenn auch die Statue so hoch aufgestellt wird, als sie verlangt; die technische Noth, welcher der Delphin mit den beiden Amorinen abhelfen soll, verschwindet vor der Bedeutsamkeit, vor der Nothwendigkeit seiner Gegenwart und giebt keine Gelegenheit, dieses Marmorbild zur Kopie eines Erzgusses zu machen. Zum Behufe des Studiums hat man in Paris Abgüsse dieser Göttin ohne Delphin besorgt. In dieser Vorstellung verliert sich die Haltung, Einheit und Rundung der Statue in's Schwankende. Das Ganze wird ein Fragment, bleibt noch als solches herrlich, zeigt aber, dafs es auch *so* kein Erzgufs war, und dafs man die

Plastik des Alterthums nicht höher stellt, wenn man diese Venus zur Kopie eines höheren Ideals, und falls ein solches — in Erz oder Marmor — aufgefunden würde, dieses wieder zur Kopie eines höheren und so fort in's Gränzenlose machen will. Wir besitzen Reste, welche diesen Umweg kürzen, vollendetere Statuen: Mehr noch! — der bestimmte Gedanke, der in dieser Aphrodite, der in anderen Götterbildern verkörpert lebt, war nicht das Werk Eines Individuums: er war die That des fortschreitenden Geistes griechischer Plastik, die es für keinen Raub hielt, das Geleistete immer treuer zu übertreffen. Hinter solchen Werken kann der *Name* des Künstlers verschwinden. Sein *Geist* wohnt in ihnen und athmet Unsterblichkeit! Und dies Werk — es hat sich erhalten, sogar mit einem Namen, wie die Gluth-Hymne der Sappho auf die „buntfarbig-thronende" Göttin, die auf dem Sperlings-Wagen den Goldpalast des Vaters verläfst, die Stimme sehnender, trunkener Liebe hört, ihrer Qual Erlösung mit dem Zauberblicke verheifst, der Zeus, Apollon und Herakles bezwang, mit dem Zauber-Worte:

> Liebet er nicht, so soll er schnell Dich lieben,
> Wenn Du auch nicht willst!

zur Gefährtin des Kampfes und der Freude *sich selbst hingiebt.* Diefs ist die Venus der Griechen, die in Liebe *sich* auflös't, welterhaltend in nachkommende Geschlechter *sich* ergiefst; nicht die Göttin *der* Liebe, sondern die Liebe, so weit der Grieche sie kannte, die Schönheit selbst. Allen hilfreich, rettet sie auch den Bedrängten auf dem Meere, dem sie als *Anadyomene* entstiegen ist. — Alles Leben ist die Frucht ihres Athems; die Meeres-Stille (γαλήνη) ein stehendes Bild der heitersten Liebesruhe: In der Medea des Euripides (V. 499.) sagt Jason zu dieser:

> „Nicht Du, Kypris hat mich damals im Meer
> Allein geschützt von den Göttern und Sterblichen!"

und nach Bothe's Uebersetzung sagt der Chor der Iphigenie in Aulis (V. 543.):

Seelig, welchem gemäfsigte Lieb' und im Freuden-Genusse Weisheit
Verlieh' Aphrodita!
Durch Meerestill' hin schwebet der Mann,
Frei von der Wuth stachelnder Lust.
Denn das goldgelockte Kind spannt zwei Bogen der Liebeshuld;
Einer bringt holdseeliges Loos, doch dem anderen welkt das Glück.

Jene Liebe, die still holdseelige, der Meeres-Ruhe gleich, ist die Liebe unserer Aphrodite: nicht der thierische Stachel wilder Lust. Aber die Statue verträgt nicht *jeden* Augen-Punkt: sie ist, gleich anderen und älteren, kraftvolleren Meister-Werken ächt griechischer Plastik, in diesem Bezug fast malerisch gehalten, wenigstens nicht nach allen Seiten gleich schön, was die Alten späterer Zeit an der Aphrodite des Praxiteles *als etwas besonderes* rühmten.

Ein anderes Meisterwerk der Tribune zu Florenz ist die zierliche, unter dem Namen Apollino bekannte Marmor-Statue eines jungen Apollon. Dieser Apollino ist fast in demselben Stile wie die mediceische Aphrodite ausgeführt und zeigt gleiche „leichte, zartverletzliche" Natur. Viele Kunstkenner haben dafür gehalten, dafs beide Statuen von einem und demselben Meister gearbeitet sein müfsten, und nach dem Stile zu urtheilen, wie es scheint mit ungefährlichem Recht. Winkelmann (im ersten Kapitel des 5ten Buch's seiner Kunstgeschichte §. 11) sagt: „er sei schön von Gewächs, jedoch, wenn man es ohne Verbrechen sagen dürfe, in einzelnen Theilen, wie an Knien und Beinen doch unter dem Vorzüglichsten." Die Herausgeber der Werke Winkelmanns (in der Anmerkung 225 zu jener Stelle) nehmen die Statue in Schutz und wollen jenen kleinen Mangel, als im Stil begründet, rechtfertigen. Feuerbach nennt diesen Gott im Vergleich mit dem vatikanischen (S. 130) einen knabenhaften Jüngling. Nach dieser jugendlichen Blüthe beurtheilt, entzieht er sich von selbst manchem Vorwurf: er ist Eine Stufe

in der reichen Entwicklung der verschiedenen Darstellungen dieses Gottes. — Piranesi hat diesen Apollino in seinen Statuen ziemlich gut in Kupfer gestochen.

Die noch übrigen drei Statuen der Tribune gehören gleichfalls zu den vorzüglichsten, die wir aus dem Alterthume übrig haben; sie sind: eine Gruppe zweier Jünglinge, die miteinander ringen, die Statue eines Mannes der ein Messer schleift und dabei aufmerksam in die Höhe sieht, weswegen man dieses Werk auch den *Schleifer* oder den *Spion* genannt hat (es gehört zu einer Gruppe des Marsyas —), und die Statue eines Faun, der Becken schlägt und wegen der Vortrefflichkeit der Arbeit dem Praxiteles zugeschrieben worden ist. In ihm ist die Fröhlichkeit einer ländlichen Natur auf's Glücklichste ausgedrückt! Sein Anblick erinnert an die schöne Stelle in Virgil's Landbau (IV.), die mit den Worten schliefst:

„Auch beglückt ist jener, der ländliche Götter verehret!"

Aus dieser kurzen Angabe des Ausgezeichnetsten sehen Sie den Reichthum des grofsherzoglichen Antiken-Museum's zu Florenz. Mehr darüber zu sagen, ist bei der Kürze der Zeit, welche diese Vorlesungen über diesen Gegenstand gestatten, unmöglich; ja wir werden uns im Nächstfolgenden noch kürzer fassen müssen, um zuletzt bei dem Höchsten etwas länger verweilen zu können.

Schon vorhin habe ich bemerkt, dafs in *Rom* viele Privat-Sammlungen entstanden sind. Dieses geschah vorzüglich in solchen reichen Familien, aus welchen einzelne Glieder von Zeit zu Zeit auf dem päbstlichen Stuhle safsen; so in den Familien Borghese, Albani, Ludovisi, Altieri, Farnese, Barberini, Braschi, dann Mattei, Spada u. s. w. Die meisten dieser Sammlungen sind durch Verkauf nach und nach entweder ganz eingegangen, oder doch sehr vermindert worden. So kamen allmählig einzelne Stücke durch Kauf in die Sammlungen von München, Dresden, Berlin,

Wien, London, Paris u. s. w. Darüber nur einige kurze Notizen.

In den Palästen Farnese, Altieri, Mattei und anderen zu Rom ist nur wenig mehr zu sehen. Aus dem Palaste Barberini ist das Meiste und Beste nach München gekommen; so der berühmte schlafende Faun und eine alte, *vielleicht* mit einem fremden, obwohl alterthümlichen Haupt geschmückte Tempel-Statue, der kolossale Apollon, ein Werk des hohen Stils der griechischen Plastik, welchen Winkelmann wegen des langen Citharöden-Gewandes für eine Muse gehalten.

Mehr findet sich im Palast Braschi; unter den Antiken daselbst soll noch ein vortrefflicher Antinous sein: ich sah ihn nur im Abgufs, da ich diese Sammlung, was mir in Rom sonst nirgends begegnete, *immer* verschlossen fand. — Im Palast Spada steht aufser mehreren antiken Büsten, Statuen und Reliefs, eine kolossale Bildsäule des Pompejus, welche weniger ihres Kunstwerthes, als eines historischen Umstandes wegen wichtig ist; sie soll nämlich jene Bildsäule des Pompejus sein, unter welcher Julius Cäsar in der Curie ermordet wurde. Sie würde dem Kunst-Geschmack der damaligen Senatoren, bei den Mitteln, die ihnen zu Gebote standen, wenn die Ueberlieferung begründet sein sollte, wenig Ehre machen und ein Denkmal für die Geschichte des *römischen* Geschmackes sein. —

Sehr viele wichtige alte Kunstwerke befanden sich vormals in der Villa Albani. Sie hatte einst Winkelmann unter seinem Verschlufs; und er, im Verein mit seinem gelehrten Freunde, dem Kardinal Alessandro Albani, hatten sie musterhaft geordnet und zum Theil erklärt. Die Franzosen haben manches daraus weggeführt, doch ist die Sammlung noch jetzt sehr reich und nächst der Sammlung Ludovisi das ausgezeichnetste Privat-Museum von Antiken in Rom. Zu ihren kostbarsten Kleinoden gehört noch immer der vielgedeutete Apoll mit der Eidechse, der sogenannte *Sauroktonos* d. h. Eidechsen-Tödter, in Bronze; eine einfache, idillisch-naiv und klar

gehaltene, obwohl verletzte Kopie eines Marmor-Bildes von Praxiteles, das durch Plinius (XXXIV, 19 §. 10.) und durch ähnliche Kopieen, in Marmor aus der Villa Borghese *), in geschnittenem Stein, aus der Sammlung von Stosch, berühmt ist: nach Heyne, Welker, Feuerbach ein weissagender Apoll, — kein Tödter der Eidechse. Hätten die Alten diesen Beinamen so *prosaisch* genommen, so hätten sie die Statue mifsverstanden. Apoll tödtet den Drachen, den Wolf: er tödtet mit diesem als Sonnengott die Morgenröthe (λυκοκτονοσ), aber keine Eidechse, die die Mittags-Ruhe bezeichnet. Auch Martialis scheint mit derselben Frische, mit der er den Tod bald der Biene (IV, 32), bald der Ameise (IV, 15), bald der Natter (? vipera IV, 59) im Bernstein preifst, dieses Bildes (XIV, 172) zu erwähnen:

Schon' auflauernder Knabe, der freundlich nahenden Eidechs,
Weil sie durch Deine Hand (digitis) selber zu sterben begehrt.

Plinius giebt dem ruhenden Gott den Pfeil, der dem unsrigen fehlt. Martial hatte nach der Ueberschrift des Epigramm's („auf den *korinthischen* Eidechs-Tödter") vielleicht dasselbe Erzbild vor sich, nennt aber nur die Hand („die Finger"). Man sah, heifst es, eine Eidechse die Statue des ruhenden Apoll hinankriechen: sie habe dem Gott ein Geheimnifs vertraut. Fafste ein Künstler diefs auf, so verfuhr er so einfach, wie Raphael in seiner Madonna mit dem Stieglitz, doch war ihm, als Griechen, „die Idee eines weissagenden Apoll," aber keines Eidechs-Tödters gegeben. Die Eidechse gilt als magisches, heilkräftiges, ahnungsvolles Thier, verjüngt sich, gleich der Schlange, folgt der Musik, liebt die Höhlen der Erde, der alle Prophezeihung

*) Eine schöne Marmor-Statue des Sauroktonos steht jetzt im vatikanischen Museum, in dem Zimmer (eine Treppe hoch), wo auch der Diskus-Werfer nach Myron. Ein Anderer, aus der Villa Borghese, jetzt zu Paris im Louvre.

entquillt. So ist sie dem Apollon heilig. Feuerbach (S. 229) faſst aus Gründen, die Sie nachlesen können, die Statue so auf: „Ein jugendlicher Apollo, zur Ruhe der Mittags-Stunde vielleicht, nachlässig an einen Baum gelehnt, in der Rechten gedankenlos mit dem Pfeile spielend. Der Bogen ruhte in der Original-Statue wahrscheinlich zu den Füſsen des Gottes. Eine Eidechse kriecht nun den Baum empor; unwillkührlich zuckte vielleicht die Rechte, sie zu verletzen, aber in demselben Augenblicke erwacht die Gabe der Weissagung in ihm, und das Haupt des jungen Gottes neigt sich dem Thierchen entgegen, träumerisch auf die geheimniſsvolle Kunde lauschend.“

Der Besuch der Antiken-Sammlung in der *Villa Ludovisi* wird Fremden (aus Gründen, die nicht eben zu verargen sind) sehr erschweert: man erhält nur mittelst einer schriftlichen Erlaubniſs ihres Besitzers, des Fürsten Piombino, Zutritt. Das Ausgezeichnetste, was sie (an Antiken) enthält, sind zwei berühmte Marmor-Gruppen und ein trefflicher kolossaler Juno-Kopf. Die eine jener Gruppen ist unter dem Namen Papirius und seine Mutter, oder Hippolyt und Phädra, neuerdings als *Gruppe des Menelaos* bekannt: Es ist wohl Orest und Elektra; die andere hielt man früher für Arria und Pätus, neuerlich aber ist sie von Piale für Hämon und Antigone, von Ottfried Müller für eine (unbekannte) Scene aus einem Kriege der Griechen gegen Barbaren erklärt worden. Sie blieb mir zweifelhaft, trotz der *Bestimmtheit* des leidenschaftlichen Ausdrucks, der in ihr herrscht. Die Spuren einer Auftreibung am Halse, die wir am Original bemerkten, — könnten als Andeutung des Todes durch Erdrosselung gelten, mithin die Gruppe als Hämon und Antigone bezeichnen. Dagegen spricht aber, daſs das Werk die Hand eines *griechischen* Meisters verräth, der es wohl verstanden hätte, das Ganze idealer zu halten, wie es der dramatische Gegenstand überall verlangt und mitbringt. An Arria und Pätus ist nicht zu denken. Wären auch solche Scenen aus der römischen Geschichte jemals von griechischen Pla-

stikern behandelt worden, diese ist in unserer Gruppe nicht dargestellt. Raoul Rochette sieht in ihr die Figur irgend eines keltischen Kriegers, der seine Schwester, Gattin oder Tochter selbst tödtet. Was aber sollen dann jene Spuren am Halse? etc. —

Auf ähnliche Art wurde die Gruppe von Orestes und Elektra oft als Beweis für sehr verschiedene Meinungen aufgeführt. Nach der ersten Erklärung, die den Papirius in ihr suchte, sollte sie erhärten, dafs die griechische Plastik nicht verschmäht habe, *römische* Haus- oder Familien-Stücke im Grofsen zu liefern; nach der zweiten, die Hippolyt und Phädra in ihr zu sehen wähnte, darthun, dafs der alten Bildnerkunst gefallen habe, durch Darstellung geschlechtlicher, ja „ruchloser" Liebe, „in freistehenden Statuen," „das *griechische* Zartgefühl auf die Probe zu setzen." Indefs zeigt die Gruppe nichts Verletzendes. Von dieser Seite ist sie nicht anzugreifen. Beide moderne Auffassungen scheitern aber an Winkelmann's Ansicht, der mit antikem Sinn die dramatische „Erkennungs-Scene des Orestes und der Elektra" darin fand. Der Mangel der Locken am Haupte des Bruders, der kurze Schnitt der Haare der Elektra im Stande der Trauer und Erniedrigung, Haltung, Ausdruck und Verbindung der Gruppe bestätigen, scheint es, diese Erklärung: man sieht den Moment der Tragödie (Soph. El. 1226.), wo Elektra mit Orest die Worte wechselt:

Elektra.

„Halt' ich Dich wirklich?"

Orest.

„Also sei's für immer nun!"

Vergebens suchte, weil die Hypothese ihn täuschte, du Bos im Ausdruck der Elektra schalkhaftes Lächeln. In ihr ringt Schwermuth mit Freude. Diese siegt, ein Strahl ferner Hoffnung giebt ihr den Schein jenes Lächelns: unverkennbar, wenn gleich diese schöne Gruppe nicht zu den klarsten und

vollendetsten der antiken Plastik gehört. Feuerbach, der das Original nicht gesehen, schildert es in seinem Apollo (S. 389) mit Scharfsinn: „Die gedrungene breitschultrige Gestalt der weiblichen Statue, läfst recht das *Heldenmädchen* der sophokleischen Tragödie erkennen. Die Züge ihres Angesichtes, mit der Bildung des Orest verglichen, sind, des Jugendlichen ungeachtet, *matronenhaft*, und machen es anschaulich, dafs Elektra die Stelle einer schirmenden und rettenden Mutter vertreten konnte, als ihr Bruder unmündig und hülflos war. Das zum Ueberflufs weite und faltenreiche Gewand der Elektra, und die hohen Sohlen ihrer Fufsbekleidung weisen vielleicht noch näher auf die *Bühne* zurück. Unverkennbar ist sie als Protagonistin der Tragödie, als die erste Heldenrolle bezeichnet. Ihre Dimension ist im Vergleich mit Orestes kolossal.“

Der kolossale Juno-Kopf, ohne Frage der schönste aller Köpfe dieser Göttin, die uns erhalten sind, wird von einigen Reisenden irrig mit Werken zusammengestellt, die man der Schule des Phidias zugeschrieben: eher ist er allenfalls ein Nachbild nach Polyket. Sie wissen, dafs alle Kunst, zumal die Plastik, vor Allem die griechische, welcher dieses Werk angehört, auf Individualität dringt, von Brustbildern und Köpfen bis zu idealen Gruppen hinauf. Hören Sie über diese Reliquie des Alterthums Feuerbach's (Apoll S. 107) Worte: „Hoheit und Liebreiz hat die Formen der ludovisischen Juno umschrieben. Wer erkennt aber nicht in dem Wurfe ihrer Lippen jene Leidenschaftlichkeit, von welcher die Dichter, von Homer bis Virgil so viel zu singen wufsten? Man sieht deutlich, dafs es nur eines Funkens bedurfte, um unversöhnlichen Hafs zur hellen Flamme anzufachen.“

Ehemals war eine auserlesene Sammlung in der Villa Borghese. Napoleon erkaufte sie für sein grofses Museum in Paris. Defshalb blieb sie auch dem französischen Antiken-Kabinet, als im Jahre 1815 alle Kunstwerke, die aus den eroberten Ländern nach Paris geführt worden waren, zurück-

gegeben werden mufsten. Die berühmtesten Stücke dieser Sammlung sind: der geflügelte Genius von Borghese, der liegende Hermaphrodit und der Borghese'sche Held, der sogenannte Fechter, der, laut der griechischen Inschrift, von Agasias aus Ephesus gearbeitet und jedenfalls älter als Laokoon ist, den er *an Naturwahrheit* fast übertrifft, wenigstens nicht nachsteht.

Sehr reich an antiken Kunstschätzen aller Art, war die ehemalige Familie Farnese: ihre Antiken einst im Palast Farnese, in der sogenannten Farnesina, auf dem rechten Tiber-Ufer und in den farnesischen Gärten auf dem Palatinischen Hügel zu sehen. Die Zierden dieser Sammlung waren eine vortreffliche Büste des Kaisers Caracalla, in der der ganze Charakter dieses eckelhaften Wütherichs liegt; eine grofse Gruppe, die Bestrafung der Dirke vorstellend, bekannt unter dem Namen des *farnesischen Stier's*, fast mehr durch Technik, als durch Kunst ausgezeichnet, und in jenem Sinne schon von den Alten (Plin. 36. 5. 4.) gerühmt, doch selbst in äufserlichem Bezuge mangelhaft, ja auffallend mangelhaft (indem z. B. der Stier nicht blos zu klein, sondern zu schwach gehalten ist): eine jedenfalls beachtungswürdige, aber im Publikum zu hoch gepriesene Gruppe, von gröfserem Werthe für die *gelehrte Geschichte* der Kunst, als für das Gebiet rein plastischer Schönheit. Dann ein kolossal ruhender Herkules, an dessen Keule in griechischer Schrift zu lesen ist, dafs Glykon, ein Athener, ihn verfertigt: er ist bekannt unter dem Namen des Farnesischen Herkules; ferner eine kolossale leichtbekleidete weibliche Figur, die berühmte Farnesische Flora.

In jenem Werke soll nach Visconti und Anderen, Glykon den bekannten Herkules des Lysippos „erst vollendet“ haben: eine Annahme, die sich nur im allgemeinsten Sinne durchführen, keineswegs im Sinne der „Vollendung“ festhalten läfst: Von Lysippos werden wenigstens vier Herkules-Bilder angeführt. Die man aus den Alten, aus Statius,

Martialis, der Anthologia u. s. w., kennt, haben nichts mit dem farnesischen gemein. Doch hat sich eine schlechte Statue mit der Inschrift „Werk des Lysippos (Λυςιππου ἐργον)“ gefunden, welche der farnesischen gleicht. Hat die Inschrift eine Spur von Wahrheit, so zeigt sie nur die jammervolle Kopie eines verlorenen Meister-Werkes. In dem berühmten Herkules Farnese nun sieht man die Anstrengung eines vollbrachten Riesen-Kampfes: ermüdet streben die kräftigen Muskeln sich zur Ruhe zu legen; mächtige Adern quellen auf: ihr Blut erhitzt den abgespannten, noch in der Müdigkeit allgewaltigen Helden, der seiner selbst sich bewufst ist. Es bedürfte eines Hauches, und in voller Kraft würde der Unüberwindliche sein gesenktes Haupt erheben, immer bereit zu jedem Siege, den neuen Kampf bestehen. Die Gestalt ist voll Wahrheit, fast *zu* klar ausgeführt, so dafs auf Kosten des Geschmackes die Ausführung des Einzelnen den Total-Eindruck wenigstens dann schwächt, wenn man das Werk nicht höher und entfernter sieht. Sicher war es so gut, als „der *Abend*“ des Michel-Angelo in der Lorenzo-Kirche zu Florenz, auf eine bestimmte Höhe berechnet. Aber auch da wird man zweifeln, ob Glykon mehr durch das Streben, seine Anatomie zu entwickeln, oder durch die Absicht, *jedem* sich deutlich zu machen, *jene* Grazie verliefs, welche die naturtreuen Werke des Lysippos ohne Zweifel auszeichnete.

Das ideale Gegenbild unseres Herkules, ist der Torso in Rom, der uns weiter unten beschäftigen wird; das wahre Gegenstück seiner nackten Riesengestalt die farnesische Flora mit einem sogenannten nassen, d. h. mit einem Gewande bekleidet, welches kunstvoll die Körperformen durchscheinen läfst, gleichsam *plastisch-transparent ist.* Diesem Gewande dankt sie ihren Ruhm, und mit Recht, was ich kaum beifügen würde, wenn das Wesen der Statue ihrer Gewandung nicht entspräche.

Betrachten wir sie erst, wie sie uns jetzt entgegentritt. Folgen wir der Annahme, sie sei eine Flora: In Götter-Würde athmet sie lebenskräftige Sinnlichkeit. In feierlicher Anmuth ist sie vorgeschritten; scheint, in elastischer Haltung, die Bitte anzunehmen, der sie, hoch in der Linken, die Fülle schönster Blüthen mit gemäfsigter Wendung des leicht gebogenen Armes entgegen trägt, als wollte sie die Sehnsucht der Flehenden nach den freundlichsten Gaben der Erde im Anziehen abstofsen, im Abstofsen anlocken, den Werth der gabenreichen Hand, der gröfser nicht sein kann, um so reizender empfinden zu lassen. Mit gewählter Grazie hält die Rechte das fliefsende Gewand. Die Gestalt ist — eine *geliebte*, aber eine geliebte *Göttin*. Diefs fühlt sie, ihrer Schönheit, wie es scheint, sich bewufst. — Ohne beschränkenden Zug porträtartiger Individualität, der sie zu einer blos persönlichen Geliebten machen würde, scheint sie eine *Göttin* der *römischen* Kaiserzeit, in *diesem* Sinne imponirend gedacht, kolossal gegeben in Gröfse und Formen, wollüstig, wenigstens kraftvoll sinnlich, in den üppigen Verhältnissen der Glieder etc. Betrachten wir sie nach ihrem allgemeinen Charakter, nach der Transparenz der Behandlung, in beiden Fällen scheint die lebenskräftige Sinnlichkeit, die üppig-mild in ihr aufquillt, unter den Bedürfnissen einer anderen Zeit und Kunst, verbunden mit dem bestimmtesten Ausdruck einer individuellen Geliebten, ähnlicher nirgends, doch auch nirgends tiefer, freier, von Nachahmung unabhängiger, geistig, wie künstlerisch-praktisch gründlicher aufgefafst, als in Titian's berühmter Flora. So heifst nämlich im Ufficien-Palaste zu Florenz das Gemälde seiner Geliebten, die nachlässig mit dem Hemde bekleidet, diesen Namen wegen der Blumen erhalten hat, die unter der herabwallenden Fülle ungebundener Locken, in malerischer Verkürzung, ihre Rechte reizend darreicht. Der weitere Unterschied beruht darauf, dafs Titian's Gemälde, jene halbe Gestalt, in seiner Art vollendeter ist, als dieses herrliche plastische Werk. Einen geschickten

Engländer sah ich in Florenz die titianische Flora kopiren; seine Auffassung war mir der beste Kommentar der farnesischen Flora, an die er nicht dachte, der aber seine Kopie, da sie dem unerreichbaren Original mit dem Dufte der Farben die blühende Individualität nahm, unwillkührlich sich näherte. Und doch droht der genauere Anblick unserer Statue jeden Gedanken an eine Flora zu entfernen, in andere Regionen sie wegzurücken. Ohne Kopf, Hände und Füfse hat man sie im Jahre 1540 *) mit dem farnesischen Herkules in den Bädern des Caracalla zu Rom gefunden, unter Paul III., wie Meyer in seiner Kunstgeschichte (II. 240) sich ausdrückt, „gut genug" ergänzt, und als sie von Rom mit den anderen farnesischen Alterthümern nach Neapel gebracht wurde, diese Ergänzungen mit besseren vertauscht. Da erst erhielt sie ihren jetzigen Kopf, der schön und antik, unserer Statue aber fremd ist. — Erscheint sie, von der Restauration befreit, nicht als Muse — des Tanzes oder Liebe-einflöfsender Gesänge? oder römischer gedacht, als beide, und doch keine Flora? Zuverlässiges weifs ich wenig über sie zu sagen. Winkelmann hielt sie für Terpsichore oder Erato, Visconti meinte die Hoffnung in ihr zu erblicken. Aber als Hoffnung wäre sie eine römische Gottheit, wie als Flora. Sie ist indefs offenbar ein *griechisches Meister-Werk.* Alle römischen Gottheiten von griechischer Hand sind aber schlechte, prosaische Werke, wie die Religion der Römer — Religion der Prosa. Auch hat unsere Statue eher eine im Tanze schwebende Haltung, als den Zug einer Hoffnung. Würde mich kein Zweifel darüber anwandeln, ob sie eine Muse vorstellen könnte, so wäre ich geneigt, sie für Terpsichore zu halten, an Schiller's Worte zu erinnern:

*) Ob Titian (1477 † 1566) sie gesehen, wer den Plan ihrer Restauration entworfen, ist hier ziemlich gleichgültig. Die Aehnlichkeit der Titianischen Flora mit dieser bleibt immer frei, keine Nachahmung.

„Schöngeschlung'ne, seelenvolle Tänze
Kreis'ten um den prangenden Altar."

Immerhin gehört dieses Marmor-Bild einer reif gewordenen Zeit plastischer Kunst-Entwickelung. Ihr Meister scheint nicht mehr so vollkommen, wie manche ältere, mit der nackten weiblichen Natur vertraut. Anatomische Mängel, die ich an diesem Werke fand, kann ich hier nicht darlegen. Die bedeutendsten dürften durch die Perspektive zweckmäſsig erhöhter Aufstellung verschwinden, wodurch die Draperie nichts verlieren würde. Der Werth derselben ist das einzig Unbestrittene. Die Statue hat mild-erhabenen Charakter und die Gewandung giebt ihr den *malerischen* Anstrich, der eine Blumen-Göttin, wie eine Muse, zieren könnte, ohne sie der plastischen Würde zu berauben. Schon die Alten erkannten, wie Feuerbach (Apoll. S. 198), gegen Perrault, aus Kallistratos, nachgewiesen, „den Anschein des Durchscheinenden" in der nassen Bekleidung, wendeten sie aber nicht erst in Zeiten eines lüsternen, üppig nach halber Nacktheit schmachtenden Geschmackes — gleich koischen Gewanden - an, sondern schon früher bei männlichen Statuen und ernsten Göttinnen. Sie ist „malerische Täuschung," wie Feuerbach sich ausdrückt, „nicht um des Nackten willen, nicht Schein des Nackten, sondern Nacktheit zum Scheine des Gewandes." Die Plastik bewahrt dabei ihre Rechte, und zeigt sich auch im *Marmor* als treue Schwester der Malerei. „Da ist das Unmögliche," sagt jener Kunstforscher, „möglich gemacht, der Marmor zum durchsichtigen Stoffe umgewandelt, das Gewand nur eine dämmernde Nebelhülle, welche nicht verdeckt und kaum verschleiert." Daher eben unsere Erinnerung an das titianische Bild. Diese Transparenz war aber nur „durch das *Helldunkel* des Marmors," nirgends in Erz zu erreichen, dessen Glanzlichter an solchen Versuchen störend verwirren würden. Unsere Flora ist keine Nachbildung einer verlorenen älteren Erzstatue, und fällt in die Zeit, wo der Marmor sehr im Gebrauche war.

Die Erinnerung und Beschreibung der bekannten neapolitanischen Venus Kallipygos, die durch Stellung und Arbeit den Ruhm einer so verführerischen, als abstofsenden Schönheit gewonnen hat, werden Sie mir erlassen, dagegen erlauben, der berühmten Pallas mit der Aegis, in demselben Museum, (unter den Herkulanischen Schätzen) vorübergehend zu gedenken. Sie ist eine Athene Promachos, die den Kämpfern voranschreitet, im alten Kunststil gebildet, und gilt für alt-griechisch: ich bin geneigt. sie für ein wohlgelungenes Werk der römischen Kaiser-Zeit zu halten und führe sie an, zur Erinnerung, dafs man damals, als die plastische Kunst ihrer Vollendung und ihrem Ende sich näherte, nicht selten neue Werke in altem Stil, mit junger, von der alten verschiedener Eleganz bildete, als wollte man den Anfang mit dem Ende verbinden, aus alten Formen neue Kräfte schöpfen. Der malerische Anstrich solcher Statuen, die Spur einer Färbung ist dieser Ansicht nicht entgegen.

Nachdem die gerade Linie des Hauses Farnese erloschen war, kam das Museum durch Erbschaft in den Besitz des *Königs von Neapel,* der es gegen Ende des vorigen Jahrhunderts von Rom in seine Residenz bringen liefs. Da wurde seitdem die Sammlung durch die fortwährenden, wenn gleich ärmlich betriebenen Ausgrabungen von Stabiä, Herkulanum, Pompeji u. s. w. aufserordentlich vermehrt. Gegenwärtig ist sie daselbst in einem grofsen Gebäude, dem Studien-Palaste aufgestellt. Unter den Marmor-Werken der jetzigen Sammlung sind noch immer die ehemaligen Farnesischen die vorzüglichsten. Doch hat sich das Museum, jetzt *Museo Borbonico* — *Museum Bourbon* genannt, in andern Theilen sehr vergröfsert. So besitzt es eine *bedeutende* Anzahl alter Werke von Bronze, die reichste Sammlung von grofsen *Vasen* aus gebrannter Erde, die es giebt, und eine Menge antiker *Wandgemälde* aus Pompeji, einer Neben-Stadt, in der man wohl Herrliches, aber das Schönste, was das Alterthum leistete, gewifs nicht suchen darf. Und doch überrascht der Kunstwerth dieser

Bilder auch da, wo sie, wie mir bei manchen schien, blos antike *Kopieen*, schwache Wand-Malereien nach schöneren Mustern sind. Die Herrlichkeit *einzelner* Gemälde läſst durch Anlage, Farbenwahl, Leben und Ausführung, vor Allem durch Anmuth in Bewegung und Ausdruck die energische Begeisterung der Alten für ihre Malereien würdigen, die feurigen Worte, mit welchen selbst die satirischen Römer, wie Martialis, von ihren Gemälden sprachen. Beachtenswerth bleibt, daſs einzelne dieser antiken Kompositionen anscheinend an's Romantische, wenigstens an's Phantastische gränzen, andere Scenen aus dem Privat-Leben darstellen, die an die *Genre-Malerei* der Niederländer, selbst an die schmutzige, erinnern. Die meisten aber halten die schöne Mitte zwischen diesen Extremen, und keines verläugnet antiken Charakter. Die *Grazie* des Pinsels war den klassischen Malern zur *Natur* geworden, so daſs man sie selbst in *Mosaiken* nicht vermiſst, von denen man die schönsten und merkwürdigsten im Römischen und Neapolitanischen trifft. Auch in Spanien fand man wichtige Werke der Art (das berühmte Musiv von Italika).

Die *ägyptischen* Gallerien Italien's, z. B. des Vatikan, geben Gelegenheit die klassischen Malereien mit alt-ägyptischen zu vergleichen, denen es an Zeichnung und Anmuth, aber nicht immer an Ausdruck, und noch heute nicht an technischer Frische der Farben gebricht.

Noch muſs ich bemerken, daſs Raoul-Rochette in seinem neuesten 1836 zu Paris in 4. erschienenen Werke über antike Malereien sehr wahrscheinlich gemacht, daſs die Alten auch freie Tafelbilder, nicht blos Fresken kannten. Auf Vasen sieht man hängende Gemälde dargestellt und bei Athenäos (VI, 227, B.) werden solche ausdrücklich erwähnt. Neuere Entdeckungen mögen dies noch bestätigen.

Wir kommen nun zu den beiden öffentlichen Museen in Rom, dem *Kapitolinischen* und dem *Pio Clementinischen* oder *Vatikanischen*. Die erste Anlage zu dem letzteren rührt von

dem Kardinal Marcello Carvini her, der nachher als Marcellus II. den päbstlichen Stuhl bestieg. Diese beiden Museen haben im Laufe der Zeit viele Privat-Sammlungen in sich aufgenommen, und vergröſsern sich noch immer, durch die in Rom und dem Kirchenstaate vorgenommenen Nachgrabungen.

Zur Zeit der französischen Herrschaft in Italien waren die ausgezeichnetsten Kunstwerke daraus im *Musée Napoléon* zu Paris. Im Jahre 1815 kam Alles wieder nach Rom zurück, und so machen denn nun diese beiden päbstlichen Sammlungen Ein Museum aus, das in Europa nicht seines Gleichen hat.

Die Hauptwerke der kapitolinischen Sammlung sind: die Gruppe des Amor und der Psyche; die herrliche Büste Homer's, ein ruhender Faun, vielleicht Kopie nach Praxiteles; die Venus Genetrix, die kapitolinische Juno und der berühmte sterbende Fechter oder Herold, der nach der neuesten Erklärung von Raoul-Rochette vielmehr ein keltischer Krieger ist.

Die Prachtstücke im Vatikan sind: Der kolossale Nil; der Herkules Commodus; die beiden Amazonen, die groſse Büste des Jupiter und die des Jupiter Serapis oder Pluto; die Gruppe des Bachus und Ampelus; der Discus-Werfer nach Myron; ein anderer Discus-Werfer; der sogenannte Antinous im Belvedere, von Winkelmann Meleager genannt, von Visconti als Merkur erkannt; die prächtige Gruppe des Laokoon; der Apoll von Belvedere, und jener einzige Torso des Herkules, zu welchem nach Künstler-Sagen Michel-Angelo Buonarroti, als er von Alter erblindet war, sich noch führen lieſs, um das göttliche Spiel der Rücken-Muskeln wenigstens noch durch's Anfühlen mit den Fingern zu bewundern.

Anhang I. zur fünften Vorlesung.

Das vatikanische Museum.

Sie sehen, welch' reicher Stoff vor uns liegt, und dafs die Schwierigkeit der Aufgabe vor Allem auf der Wahl beruht, was wir zu berühren und auszuscheiden haben. Denn seit Napoleon's Museum, das einzige gröfsere, das je existirte, das die vergleichende Archäologie am mächtigsten förderte, zersprengt wurde, sahen wir im Vatikan wiederum das Museum aller Museen, und jedes Werk, um in der Sprache eines plastischen Dichters zu reden,

> — — — — nie könnt' ich es kündigen oder benennen,
> Wären mir auch zehn Kehlen zugleich, zehn redende Zungen,
> Wär' unzerbrechlicher Laut und ein ehernes Herz mir gewähret!"
>
> (Hom. Iliad 2, 488. Vofs.)

Ich beschränke mich auf die drei letztgenannten Werke: Sterne erster Gröfse unter den Antiken Italien's. Bei Laokoon darf ich am kürzesten verweilen, weil seine Bedeutung am wenigsten angefochten ist.

Die Sage von Laokoon schliefst sich an den heiteren Mythus des hölzernen, der Athene geweihten Pferdes, des rohesten und kolossalsten Schattenbildes der ältesten Plastik. Listig hatten es die Griechen mit ihren Helden gefüllt, vor die Mauern von Troja gebracht: unter dem Vorwand, es zur Versöhnung der Pallas gebaut zu haben, weil sie das Bildnifs dieser Göttin, das Unterpfand des trojanischen Reiches, aus der Stadt entwendet hatten. Vergebens warnte, als Priester, Laokoon die

Trojaner vor dem Pferde. Als er durch einen Stofs der Lanze bewiesen, dafs es Innen hohl war, entstiegen dem Meere zwei mächtige Schlangen, Boten des Schicksals, die seine Söhne und ihn, der sie retten wollte, umwanden und tödteten. Die Schlangen eilten in den Tempel der Pallas und verschwanden. Die Trojaner zogen das Pferd in ihre Mauern. Ihr Reich gieng zu Ende. Laokoon's Tod wurde Symbol seines Umsturzes, den *der Helden-Priester*, *der dem Allgemeinen zum Opfer fiel*, nicht abwenden konnte; Symbol aller Siege Griechenland's und der ganzen alten Welt über den Orient.

Nicht der Tod, vielmehr der Untergang Laokoon's ist Gegenstand der plastischen Gruppe: eine tief bewegte Scene. Wie der sterbende und der borghesische Fechter, der angebliche Hämon und andere Statuen, zeigt Laokoon „die höchste Kraft leidenschaftlichen Ausdruck's", der das griechische Profil, wie auch Feuerbach (Apoll. S. 54.) bemerkt, nicht zur Ausbildung kommen läfst und fast der energischen, römischen Physiognomie sich mir zu nähern scheint. Doch mit der Heftigkeit in seinem Angesichte kontrastirt der mildere Charakter seiner Söhne: „An ihnen bricht sich der Schrei des Entsetzens und die Gruppe ward statt eines gellenden Unisono, *der harmonische Dreiklang* der griechischen Plastik." — „Das Mannigfache Eines Charakters hat sich in Charaktere auseinandergelegt."

Hier vor Allem zeigt die plastische Darstellung sich mächtig, das tiefste Ringen des Lebens mit erhabener Ruhe zu vereinen. Gleich auf dem Haupte des Vaters hat sie bei aller Stärke lebendigen Ausdruck's jene Ruhe ausgeprägt, die nur der gewöhnliche Sinn mit Bewegung unvereinbar wähnt, wie ein griechisches Epigramm von der Medea des Malers Timomachos sagt:

> Alles vereint' er und mischte durch Kunst was nimmer vereint war,
> Doch vor dem blutigen Mord hat er die Hände bewahrt.
>
> (Jacobs.)

Den Tod giebt auch der Plastiker hier nicht, nur seinen Schmerz: man sieht, dafs die geistige Natur dieses Schmerzes mächtiger ist, als die sinnliche Qual, die in der geistigen hier aufgeht. Wie die Alten am Philoktet des Pythagoras, eines Zeitgenossen des Myron, rühmte Winkelmann, am Laokoon eine so grofse Lebendigkeit der Darstellung, dafs der Beschauer selbst den Körperschmerz des Helden zu empfinden glaube. Laokoon's Unterleib ist eingezogen, die Brust hochgewölbt, ja gehoben, das Haupt zurückgeworfen, die Lippe mäfsig aufgeschlossen, die Stirne tief gefurcht. Erst von hier aus „von dieser beredten Miene aus," geht nach Feuerbach (Apoll. S. 67) die körperliche Qual „in das Mitgefühl des Beschauers über." „Die künstlerische Darstellung reicht bis zur Wurzel seiner Leiden zurück." „In der Wendung des Leibes, im Ausdruck des Kopfes ist nur fortgesetzt, was wir die Schlange selbst beginnen sehen." Die drei Statuen sind „gleichsam wieder zu Einem Körper, zu Einer Statue zusammen geschmolzen."

Man kann diefs nur in den Fesseln jener alten Theorieen verkennen, welche gegen den Sinn klassischer Kunst von der sie doch abstrahirt sein wollen, zwischen Malerei und Bildnerei eine Scheidewand ziehen, die *keinem* plastischen Werke einen bestimmten, wie man sich ausdrückte, malerischen *Augen - Punkt* gönnt; mit andern Worten: wenn man die Gruppe von einem falschen Standpunkt betrachtet, wo sie dem flüchtigen Blick gezwungen, verzerrt, verworren erscheint; wenn man mifsachtet, dafs in ihr die Plastik dramatisch wirkt, und auf dieser Höhe, die sie ohne Ueberschreitung ihrer Bedeutung und Rundung erreicht, jenes Recht, so zu sagen, der Malerei sich erringt, ihre vollste Schönheit, nicht, wie die Knidische Aphrodite des Praxiteles, gleich frei nach allen Seiten, sondern, in Gruppen, vorzüglich nach Einem Augen-Punkte hin „gleich der Fläche eines Gemäldes" zu offenbaren. Hier straft, *weil sie sich treu bleibt*, die Plastik jene Theorie Lügen, die Alles in zu enge, selbstgezogene Gränzen ein-

schliefst. Das Wunder des Werkes widerlegt die Irrthümer der Lehre. Ja, die Theorie, die *einseitig* auf plastische Rundung, auf sogenannte „Totalität“ drang, gab sich vor *dieser* Gruppe überwunden: einer ihrer wirksamsten und würdigsten Vertreter, Hemsterhuis, erklärte, Laokoon gehöre mehr der Malerei, als der Plastik. Er hätte besser gesagt: auf ihrer Höhe trägt, wie in ihrer Wurzel, jede Kunst allfähig jede andere in sich, weil in ihrer Tiefe die Quellen der Poesie wirken und auf ihrer Höhe wahre Freiheit mit wahrer Treue sich verbinden, Allseitigkeit mit schärfster Eigenthümlichkeit. Die Einsicht, dafs *diese* Eigenthümlichkeit durch Alles dringt, dafs unser Plastiker (wie Dante als Epiker) von dem Schwindel, der den Ergriffenen bewufstlos in fremde Gebiete stürzt, sich frei hielt, fordert einen gesunderen, tiefer gehenden Blick, als der Taumel der entgegengesetzten Theorie, die Alles in Mischung und Verwirrung sieht, und, um sich zu halten, an jedes Eck die Hände klammert. An solche Theorieen, besonders wo sie in die Winkel der Technik geriethen, knüpfte sich der Tadel, den verdienter Scharfsinn an die Hand gab: er fand das linke Bein Laokoon's, noch mehr das rechte des älteren Sohnes zu grofs: erhebliche Fehler, doch untergeordneter Art, an diesem sonst so vollendeten Werke, berechtigt, wie die Flecken der Sonne.

Bis Feuerbach auftrat, gründete man die Erklärung Laokoon's gewöhnlich auf Virgil's bekannte epische Schilderung und doch hat die Gruppe durchaus dramatischen Charakter. Führte die Kunstrichter unbewufst Virgil's mehr dramatische, als epische Natur irre, weil jene in dieser tief verborgen liegt? Aber nichts hat die feierliche Bewegung dieses plastischen Werkes „mit dem kalten Prunke“ römischer Poesie gemein, in keinem Zuge „rednerischen“ Ton! Das Maafs seines gewaltigen Ausdrucks ist durchaus das griechisch-tragische. Und *doch* scheint es in die Zeit römischer Kaiser zu fallen, wo die griechische Plastik, vormals ohne Störung „sich selbst überlassen“, fremdartigen Einflufs

häufig mit Anstrengung abwehrte. Welcher Zeit sie auch gehöre, diese Gruppe athmet in plastischer Haltung das dramatische Leben, das die Dichtung des „menschlich-tragischen Sophokles“ zu ihrem Gegenstande hatte.

Weder Todeskampf, weder Streben nach Selbsterrettung, noch nach rühmlichem Erliegen, hat der Künstler uns vorgeführt. „An das Unglück klammert sich“ sein Helden-Priester: im Ringen erkennt er sein unwiderrufliches Schicksal. „Der Moment des Verderbens“ ist der Moment des Werkes, nur ihm gehört „die schmerzlich bewegte Gestalt.“ Und wie, sonder Zweifel, der Dichter „die Schmerzens-Laute der Unglücklichen über die Bühne tönen“, den Tod aber „im Innern des Minerva-Tempels“ walten liefs, so erspart uns der Bildner den Todteskampf, giebt aber „jener Stimme — Körper.“ Kein beklommenes Seufzen, wie Winkelmann, vielmehr der laute, oder wie Feuerbach etwas kühn sich ausdrückt, noch „volltönende“, ich möchte sagen, der tief energische, qualvoll gedämpfte, in Wahrheit überwundene Weheruf schallt von den marmornen Lippen, aus der gehobenen, „der Schuld, wie der Unschuld sich gleich lebhaft bewufsten“ Heldenbrust.

„Noch beschäftigt, die Schlange loszuwickeln, die seinen Fufs umstrickte, „hört plötzlich“ der ältere Sohn den Weheruf des Vaters. Er wendet sich, sein ganzes Wesen wird seiner selbst vergessendes Mitgefühl, und was in seiner schmerzlichen Miene zuckt, ist nur der gedämpfte Wiederhall jener Schreckens-Stimme. Durch diesen rührenden Zug der Liebe — ein Gegenbild der sophokleischen *Antigone*, — wird Laokoon, welcher mitten in der engsten schaudervollsten Verknüpfung mit seinem Geschlechte, sich in die tiefste *Einsamkeit* der eigenen Qual verloren hat, in die menschliche *Gemeinschaft* zurückgeführt, und die zarte schon zusammengeknickte Gestalt des zweiten Sohnes mahnet an die Nähe des Alles versöhnenden Todes.“

Fordert die Gruppe Laokoon's, wie das zertrümmerte Bild des vergötterten (?) Herkules, um den Beschauer in den wah-

ren Genufs zu versetzen, ein geübtes Auge; so hat das Alterthum doch auch Ein Standbild von gleich hoher Vollendung hinterlassen, das selbst den Ungeweihten bei'm ersten Anblick *mit Staunen* füllt. Einfach und bestimmt, belebt und entschieden, nicht kalt und regungslos, doch feierlich bewegt, im schönsten Wechsel-Verhältnifs der Glieder „elastisch gehoben", tritt der *vatikanische Apoll* uns entgegen. Milde und Kraft, Schönheit und Erhabenheit schmelzen in der Einen Harmonie seines Ausdrucks und seiner Bewegung zusammen, so dafs Ein Glied, Ein Zug immer den anderen erklärt, das Eine Leben durch Alles fliefsend sich verbreitet, kein Punkt vom anderen trennbar, Alles in Wechselbestimmung und Alles hinwiederum im Kontraste der Glieder selber bestimmt ist.

Keine bewufstlose, unwillkührliche Regung, kein Sinnen und Schwanken, ein rascher „Entschlufs, ein Gedanke" belebt die schlanke, energisch ideale, übermenschlich herrliche Gestalt, die vor dem Beschauer aufsteigt, wie Homer's „hochhinwandelnde Sonne", und mit Lebensgluth ihn durchdringt.

Dies ist der *allgemeine* Eindruck, der, gesteigert, wie Elisa von der Recke uns erzählt, eine junge Römerin für diesen Apoll mit pygmalionischer Liebe entzündete. Dies sind die Wonne-Wogen der Gefühle, in welche der Anblick des Werkes *jeden* Beschauer versetzt.

Wie aber treten wir dem unnahbaren Gotte näher? wie bezeichnen wir den Entschlufs, der ruhevoll im fafslich klaren, belebten Ausdruck des Hauptes wohnt, den individuellen Zug, der die Gestalt völlig erfüllt, die nicht jung, nicht alt, in der schönsten Mitte des Daseins, ja in ewig blühender, alle Zeit übersiegender Jugend lebt, ohne Adern und Sehnen, die reife, ambrosische Gestalt, die den fleckenlosen Gott in aufgerichteter, menschlich bewegter Haltung zeigt. Der Vollgehalt der Eigenschaften, der Thaten dieses Gottes thront auf der reinen, gedankenstark gewölbten Stirne, in ihren Tiefen hoher Ernst, Sicherheit und Heil. Und doch ist die

Stellung feindlich warnend, durch die hohe, „fast zurückgebogene“ Haltung des Hauptes ergreifend, durch das stolze Kinn, die erhabenen Brauen, den schrägen Blick über die Schulter des drohenden „bogenbewehrten“ Armes abstofsend, gebietend, voll tiefen Unmuths. Fühlt der Beschauer nur im Hintergrunde der Empfindung die Freiheit und Herrschaft über die Leidenschaft, den Frieden Gottes unter dem Uebergewicht zürnender Hoheit und Kraft? Besänftigt ihn etwa dieser, jener Zug? wohl selbst der gewählte, *ruhig* geordnete Faltenwurf der Gewandung (der Chlamys)? Mildert die zarte Formung des Mundes, „die holde, fast mädchenhafte Rundung der bartlosen Wange“, das jugendlich gelockte, wie von Grazien geordnete Haupt, der klare, mehr als seelenvolle Blick den Ausdruck unmuthvoller Stärke, der „mit dramatischer Entschiedenheit“ ihn ergreift? oder mäfsigt vielmehr die jovische, doch immer griechisch gemilderte Senkung zwischen den Augen, jener ernste „Einbug der Nase“, die edle Wölbung des Auges, jeder Zug, der den Sohn des höchsten Gottes zu erkennen giebt; mit Einem Worte: mäfsigt der Ausdruck der Hoheit, der selbstbewufsten, als Geist und Leben ihrer sich gewissen Gottheit in der ganzen Gestalt jenes „ironische Spiel der Lippen“, den Zug der Verachtung „in den Winkeln des Mundes“, „im Wurfe des Kinns“, jenen Zug, der, durch diese Hoheit vermittelt, vielleicht noch gehoben, mit verhaltenem Schauer, mit leisem „Grauen“ nur dann nicht erfüllt, wenn wir dieses triumphirende, „an Hohn gränzende Lächeln“, gleich allen, sinnreich versammelten Gegensätzen zusammenstrahlen sehen in der individuellen Alles versöhnenden Einheit des Gedankens, der in diesem Marmor lebendig geworden ist! —

Wo aber liegt diese entschieden individuelle Einheit? Diese Frage erfüllte mich, im Angesicht der Statue, vor der ich safs, mit Excerpten aus Winkelmann und Anderen, als eben, zum erstenmale in der neuen Würde den Vatican besuchend, der jüngst gewählte Pius VIII den Einsamen, der

sich da verspätet hatte, überraschend, eintrat und mit freundlichen Worten ungestörtes Verweilen gestattete. — Was halfen die fleifsigen Notate, was die prüfende Begeisterung vor dem Anblick der Statue, bei der ich ungezählte Male ruhig verweilen konnte? nicht das Räthsel völlig lösen, doch einsehen, dafs es gelös't *ist* — von einem Manne, dem der Neid des Schicksals oder eine höhere Macht, die den Geiz der Zeiten zu ihrem Werkzeug wählte, die Anschauung des Urbildes versagte, durch diesen neuen Beleg darzuthun, dafs dem denkenden Kunstforscher in der Ferne anschaulich wird, was dem Kleingläubigen oft in der Nähe unsichtbar bleibt. Anselm von Feuerbach hat in seinem Apoll ein Werk*) geliefert, das hinfort zum Verständnifs der vaticanischen Bildsäule die entscheidende Bedingung sein wird. Und doch ist nicht die Hypothese, die es geistreich hinstellt, sondern die eigenthümliche Auffassung der Ineinander-Wirkung von Poesie und Plastik, die sogenannte Einheit beider Künste, nachgewiesen an diesem Werke, wie an dem Reichthum der Bildnerei des ganzen Alterthums, sein wesentlicher Inhalt und die Schrift selbst ein Kunstwerk, weil die Beurtheilung eines solchen Kunst voraussetzt, in dieser Fassung zeigt, dafs *alle Aesthetik, dafs jede Wissenschaft in Kunstform ihre wahre Existenz feiert,* wodurch, wie ich Ihnen schon öfters darlegte, das Gebiet der Kunst, ohne das der Künste zu verrücken, sich erweitert; und die Wissenschaft, ohne die Gelehrsamkeit zu verlassen, in's *Leben* tritt. Erfreut aber der bekannte, oft modern verschrobene Gedanke der Einheit aller Künste, zunächst der Poesie und Plastik, in dieser gesunden eigenthümlich neuen Fassung und Durchführung; so kann er nicht verleiten, das Princip irgend einer Kunst in die Poesie, so fern (S. 156) diese nicht die Kunst in allen Künsten, sondern eine besondere ist, zu verlegen; zu verkennen, dafs jede Kunst,

*) Fast alle Redezeichen in dieser Vorlesung beziehen sich auf seine Schrift.

je mehr sie, gleich der Architektur, den anderen sich verbindet, um so entschiedener ihr eingeborenes Princip in sich hegt, auf sich ruht, wie alles Leben sich selbst verbürgt. Geben mithin Plastik und Malerei das treue Vorbild, das die Dichtkunst vorher geboren, dem Leben zurück, so ist dies doch nur das Vorbild, das in beiden (wenn auch vorher bewufstlos) lebte, Wiedergeburt ihres verborgensten Eigenthums. Und wie in jeder Wissenschaft wahre *Philosophie*, lebt in jeder Kunst wahre *Dichtung*, ohne dafs dort der *Gelehrte*, hier der *Künstler* dieser in der Tiefe wirkenden Wahrheit immer sich bewufst sei. *Die* Frage, was im Bewufstsein des Künstlers wirkte, ist daher leichter zu lösen, als das Räthsel der Kräfte, die sein Genie unbewufst regierten, die Geburtswehen seiner Schöpfung mit Natur-Gewalt hervorriefen. Darum möchte ich Feuerbach's Werk eine *praktische Philosophie der Plastik* nennen, ein lebendiges Wort ihrer Wahrheit, weil es glücklich in die Schöpfungs-Prozesse des Künstlers blickt, und diese in sich wieder *durchmacht*.

Der vatikanische Apoll gehört, wenn auch sein Marmor nicht der lunesische des Plinius d. i. der carrarische wäre, wofür ihn Dolomieu (wie ich nebst mehreren Geologen glaube) mit Recht erklärt hat, in die letzte Blüthen-Periode griechischer Plastik: er steht *an ihrer Gränze*. Darüber sind die Erklärer fast alle einig: nicht so über seine Bedeutung. Die beiden wichtigsten Ansichten über diese haben Winkelmann und Feuerbach aufgestellt. Jener sah in ihm den Erleger des Drachen Python; dieser den Gott, der die Furien bändigt. Die anderen Erklärungen liegen zwischen inne. Man fand sich nämlich bald veranlafst, Winkelmann's Ansicht zu bezweifeln. Jezt, seit Feuerbach eine unerwartet andere gegeben, wird, wie es zu geschehen pflegt, die Winkelmann'sche wieder von vielen Seiten unterstützt. Und in der That, wenn die Ansicht noch unentschieden, so kann die Wahl nur zwischen dem Python-Tödter und dem Besieger der Rache-Göttinnen schwanken, die dem Orestes an den del-

phischen Altar folgen, den sühnenden Gott bedrohen, ihn nöthigen, sein unüberwindliches Geschoſs emporzuheben. Beide Scenen lassen so allseitig sich fassen, daſs die Wahl, die vor bestimmter Würde nie Bestand hat, nur vor dem *ganz* individuellen Ausdruck des *Originals* verschwindet und in die Einsicht der Wahrheit, in ihr Bekenntniſs umschlägt. Dieser individuelle Ausdruck ist auch der Grund, warum ich alle zwischen inne liegenden, den Streit vermittelnden Hypothesen, selbst jene ablehnen muſs, die Creuzer*) hier, wie in Allem, geistreich und mit Vorsicht erneuert hat, daſs die vatikanische Statue eine Nachbildung des bekannten Alexikakos von Kalamis, d. h. Apoll sei, der Tod und Pest aus Athen vertrieben.

Indeſs entferne ich mich von dieser Vorstellung nur, indem ich ihren allgemeinen Inhalt aufnehme, ihre individuelle Neben-Bedeutung abstreife, den Gott erblicke, der im Siege über die Furien alle Greuel der Nacht, jede Pest des Lebens, auch im ethischen Sinne, d. h. allseitig überwindet, den vollendeten Gott, im höchsten Akte seiner Thatkraft: ich übersetze mithin die Ansicht meines Freundes Creuzer in das höchste ideale, in *das* Gebiet, das die Bildsäule bei'm ersten und letzten Anblick sich vindicirt. Von diesem Einen Punkte wird Haltung, Bewegung, Ausdruck, Anatomie, Alles klar. Hier hört auch jede andere Hypothese auf, einen Gegensatz (gegen diese) zu bilden. Sie wird nur ein besonderes, wenn man es sagen darf, ein untergeordnetes Moment, denn in den Furien besiegt Apoll alle Schrecken der Götter und Menschen, und Höheres kann er nicht mehr besiegen, noch besiegen wollen.

In ähnlichem, wenn ich sie recht verstehe, fast in eben diesem Sinne gründet Feuerbach seine Hypothese auf eine Scene der Tragödie des Aeschylos, welche, unter dem Namen der Eumeniden bekannt, eine der gewichtvollsten Dichtungen des Alterthums ist.

*) Heidelberger Jahrb. 1814. Nr. 17. S. 271.

Die Folgen dieser Ansicht von der gegenseitigen Einwirkung der dramatischen Poesie und Plastik sind für die Beurtheilung der Antiken, die uns beschäftigen, und des alten Kunstlebens dieser Regionen so wichtig, dafs ich ihre Aufmerksamkeit entschieden darauf lenken, die Beantwortung der Frage, mit Rücksicht auf die früher beschriebenen Werke, aus *den Lebensquellen der griechischen Plastiker in Rom* schöpfen mufs.

Soll nämlich das vatikanische Standbild mit einer poetischen Sage in Verbindung gedacht werden, so ist wohl anzunehmen, dafs der Bildner eine ältere, in's *Leben* gedrungene Dichtung seiner Beachtung gewürdiget habe, zumal *alte* Götter-Sagen in damals gelesenen Poesieen jedem Griechen und jedem Gebildeten in Rom offen standen. Da dürfen wir uns blos nach epischen oder dramatischen Dichtungen umsehen, da die Lyrik augenscheinlich hier nicht ausreicht.

Zu einfach, als einer mysteriösen Bedeutung, die nur Wenige in ihm suchten, zu dienen, ist unser Apoll doch zu theatralisch, als das Bild rein epischer Dichtung zu sein. Die anatomische, wie die innere Bedeutung seiner Stellung und Haltung, der ganze Ausdruck entfernt ihn vom Apoll der Iliade, und doch ist dieser, nächst dem Python-Erleger, der einzige, der im *epischen* Dichterkreise zu finden und als Sender und Sieger der Pest und des Todes dem späteren Alexikakos am meisten vergleichbar wäre. Die Stelle ist im ersten Gesang (V. 44), durch die Vossische Uebersetzung jedem Leser bekannt:

— — — ihn hörete Phöbos Apollon;
Und von den Höh'n des Olympos enteilet' er, zürnendes Herzens,
Auf der Schulter den Bogen und wohlverschlossenen Köcher.
Laut erschollen die Pfeil' an der Schulter des zürnenden Gottes
Als er einher sich schwang; er wandelte, düsterer Nacht gleich.
Setzte sich darauf von den Schiffen entfernt, und schnellte den Pfeil ab;

Und ein schrecklicher Knall entscholl dem silbernen Bogen.
Nur Maulthier' erlegt' er zuerst, und hurtige Hunde:
Doch nun gegen sie selbst das herbe Geschofs hinwendend,
Traf er, und rastlos brannten die Todtenfeuer in Menge.

Und bald darauf (V. 455):

Gieb dem Danaer-Volke der schmählichen Plage Genesung!
Also rief er betend; ihn hörete Phöbos Apollon.

Man sieht, dafs auf die vatikanische Statue einzig die zwei ersten Verse und kaum diese anwendbar sind, und dafs die Bildsäule eher noch zur Versinnlichung der homerischen Stelle, als letztere zur Erklärung von jener dienen kann, wenn sie gleich den Gott in einem Lichte erscheinen läfst, in welchem die Bewegung und Eile mit jener Gewalt verbunden ist, die ein homeridischer Hymnus ausdrückt, der von Apollon sagt, dafs ihn

im Palaste des Zeus die Götter mit Grauen erblicken.

Nur was mit den angegebenen Gründen im Verbande, keineswegs das *Alter* der trojischen Sage trennt unsere Statue von der epischen Dichtung. Material, Fundort, Behandlung des Materials d. i. Stil*) und alle Umstände setzen sie in ein römisches Zeitalter, aber weit später — noch in Dante's Jahrhundert lebten in Italien, *unter dem Volke*, Sagen von *Troja*, wie von Alexander und von einheimischen, auf Cäsar, Konstantin und Attila konzentrirten Begebenheiten**) Selbst im skandinavischen Norden spielte Troja's Name.

Soll nun der vatikanische Apoll in seiner theatralischen Haltung einer dramatischen Dichtung aus einem ähnlichen,

*) Behandlung des Ganzen, der Haare, des Gewandes, die eigenthümliche Beachtung der Lichter und Schatten, und eine Neben-Beziehung, an die wir später erinnern werden. (S. 171.)

**) Vgl. oben S. 107. Den Beweis für Italien lieferte Panizzi, wie aus Karl Witte's Bemerkungen in den Blättern für lit. Unterhaltung (1836. Nr. 100. S. 466.) einem gröfseren, als dem blos gelehrten Publikum bekannt ist. Den Beweis für nordische Länder darf ich hier nicht geben. Schon in Grimm's und anderen bekannten Schriften findet man Aufschlüsse.

fast gleich alten Sagen-Kreise verwandt sein, so sind die Eumeniden des Aeschylos das einzige bekannte, seiner Bestimmtheit und Erhabenheit entsprechende Drama.

Dafs Aeschylos den griechischen Künstlern der römischen Kaiserzeit bekannt war, wer möchte dies und wer im Ernste die Begeisterung bezweifeln, mit welcher die Plastiker einer unpoetischen Zeit die Erinnerung an alte Dichter ihrer Heimath bewahrten? Was diese bewegte, wirkte auch in Künstlern, die ihre Worte und Gedanken der Anschauung wieder gaben: epischer Geist in epischer Plastik, dramatischer in der theatralischen. Unter allen Völkern aber *blühte* das Epos nur, als das Leben noch unbefangen sich selbst genofs, Alles einfach und heroisch, doch in Allem die göttliche Wirksamkeit und Weisheit anschaute. Mit der Entwickelung tiefer greifender, und innerlich drohender Gegensätze trat das Drama in die Geschichte. Aller Heldenruhm der Römer brachte, weil jene Bedingung ihm fehlte, kein wahrhaft nationales Epos zu Tage. Und als dieser Ruhm zu ruhen, innerlich zu weichen begann, in der Kaiserzeit, der *unser Apoll* angehört, war das öffentliche Leben, zu scharf gespannt, bald ermüdet, jedes grofsen poetischen Zuges, und *des* Heroismus beraubt, den der Epiker fordert. Das griechische Epos wurde nur äufserlich nacherzeugt, und der Dichter, der sich an diesem Muster noch am glücklichsten herangebildet, Virgil, hatte, ihm unbewufst, wie schon mein verstorbener Freund, Graf Platen, erkannte, fast mehr dramatischen, als epischen Geist. Was in der epischen Poesie in aufgeschlossener Einfachheit wirkt, ist in der dramatischen durch lyrische Entzweiung hindurchgedrungen. Aber die römische Tragödie? Sollte der Grieche in Rom an diese sich halten?

Aus der Noth und Angst des Lebens, in welcher Gott und Mensch in ewigem Zwiespalte war, aus der Prosa seiner Welt sehnte sich in der reifen Kaiserzeit der Römer, oft fruchtlos, nach Bildern alter Vergangenheit, nach Dichtungen, wo Alles scharf und bewegt auf Entscheidung drängt, ohne

Breite im Schoofse der Vermittelung einer schon wesentlich zerrissenen Gegenwart, einer Katastrophe vorgeht, wo Alles in Handlung, wo selbst die Harmonie der Weltordnung in Gährung versetzt scheint. Wie lebendig mufste da der griechische Plastiker an griechische Dramen erinnert werden! Diese fanden in Rom *allgemeine* Anerkennung, selbst auf der Bühne unablässige Nachahmung. Fast ausschliefsend bewegte sich die römische Tragödie im griechischen Mythen-Kreis, gab schon frühe blose Bearbeitungen griechischer Dramen, war mehr und mehr ohne epische Harmonie, ohne lyrische Tiefe, voll kalten rednerischen Prunks, unplastische Nachahmung der griechischen, — keine Quelle ächter Bildner-Werke.

Dagegen waren die Hauptgestalten griechischer *Dramen* scharf ausgeprägte, plastisch-lebensvolle Ideale, ihre *Aufführung* plastische Mimik. *Diese* Mimik wirkte noch in Rom, selbst in pantomimischen Tänzen fort. In ihr bewegte sich das Drama, wie durch Rhapsoden das Epos, ohne doch mit diesen völlig zu erlöschen, in Griechenland den bildenden Künsten entgegen. Alle Natur- und Geistes-Formen der Dichtung fanden in der dramatischen Fassung ihren vereinenden Gipfel. So weit nun die Poesie die Kunst *aller* Künste, so weit war die dramatische *Aufführung* die lebendigste Darstellung des Bandes derselben. In ihr wirkte der epische Geist plastisch, der lyrische malerisch, doch *Alles untrennbar*: der Gedanke wurde Architektonik des Geistes, das Wort Musik des Lebens, in der geistigsten und zugleich sichtbarsten Form. Daher forderte das Drama ursprünglich ein kunstvolles *Gebäude*; daher nahm es, wo das Leben den Boden des Wortes verliefs, in der neueren Zeit *musikalischen* Charakter an und wurde Oper. Im Alterthum waren alle Künste, Wort und Gesang, auf andere Weise*), allgemeiner, einfacher verbunden: in Griechenland Alles plastisch, Alles drang auf be-

*) Vorlesung VI. und Anhang zu VI.

stimmte Individualität der Schönheit. Dieser Drang wucherte, durch griechischen Einflufs belebt, auch im alten Rom, dem unter allen Göttern die Grazien am wenigsten hold waren. Auch hier wirkte er mächtig auf die Forderungen, die man an die bildende Kunst stellte. In Rom, wie in Griechenland wendete sich an das tragische Gedicht die Plastik, ergriff mit besonnener Hand die Leidenschaft, den Affekt, der in diesem wogt. Der Tragöde lernte vom Plastiker. Dieser achtete, auch belehrt, auf jenen.

Schon Solger sah im „Erwin", wie das *Theater* der alten Kunst die *Kirchen* der neueren vertritt*). Selbst die Mythologie der Griechen war im Innersten Religion der Kunst, das ganze Leben blühendes Kunstleben: Alles Harmonie. In dieser Harmonie scheint der Gang der bildenden Künste *auch* darin dem der Poesie zu entsprechen, dafs der epische Zug, wie der lyrische, im *Grofsen*, dem dramatischen voraus gieng. Nichtsdestominder drang, unter der Aegide seiner Kunst-Religion, der plastische Geist der griechischen Tragödie *gleich Anfangs* in's Leben. Aeschylos wohnte auf den Lippen des Volkes, und herrschte glänzender, als heute irgend ein Dichter. Ohne Anführung erkannte in den Lustspielen des Aristophanes Jedermann die Verse der Tragiker, die der Komiker geistreich seinen Personen in den Mund gelegt. Auch in den Werkstätten der Plastiker schlug, wie *Niobe* uns überzeugte, die dramatische Dichtung schon frühe tiefe Wurzeln. Sie erhielt sich, wie die Gruppe des *Orestes* und der *Elektra* und die des *Laokoon* lehrte, fortan auch in dieser Sphäre, und noch vor Kurzem hat Raoul-Rochette in seiner Oreste **) mehrere Statuen und Statuen-Gruppen auf die alte Tragödie zurückgeführt. Auch Malerei und Vasenbilder haben die Verbindung der zeichnenden Künste mit der tragischen Poesie bestätigt. — Und der witzige und gesellige

*) Vgl. meine Schrift: Christus und die Weltgeschichte.

**) In der 2ten Abtheilung der Monumens inédits 1829.

Kanonikus Andrea de Jorio hat in seiner 1833 zu Neapel erschienenen, dem Kronprinzen von *Preufsen* geweihten Schrift: *la mimica degli antichi investigata nel gestire neapolitano*, deren wir schon oben (S. 131.) gedachten, mit beständiger Beachtung alter Denkmale den Versuch gewagt, aus der Mimik der Neueren die Mimik der Alten zu erforschen. Weniger aber, als in diesem Punkte, läfst sich in Bezug auf ihre Bedeutung die *antike* Kunst nach *modernen* Verhältnissen messen, und da die Religion der Griechen fast *noch mehr* in Poesie, Plastik und jeder *Kunst*, als die christliche Malerei in der *Religion* aufgieng, und bei jenen *Alles* auf Kunst hinstrebte; so waren die Künste lebendiger, als bei diesen, verbunden, und die Dichter wirkten ungleich mächtiger, als im Mittelalter, auf andere Künstler. *Im Ganzen* war dieser Einflufs *fast* so grofs, wie die Wirkung der *Bibel-Stellen* auf christliche Maler, vielleicht am gröfsten, als die Kunst, wie im vatikanischen Apoll, am freiesten sich entwickelt hatte, während man bei uns erst seit wenigen Jahren, ohne jedoch zu ähnlicher Freiheit der Entwickelung gelangt zu sein, jenem Einflufs glücklich wieder huldigt. Sei dem, wie ihm wolle, immer wirkte unter den Griechen der angestammte, von jenen Dichtern nur individueller ausgebildete Kunst-Mythus, lebendig fort, auch — in Rom. Einen solchen gewaltigen Mythus fanden wir aber im Siege Apollon's über die Eumeniden.

Wie die Noth der Helden vor Troja noch spät, in christlichen Jahrhunderten, Italienern, selbst Dänen und Schweden bekannt, so volksthümlich, wie noch heute den Juden in Amerika der rettende Engel bei Abraham's versuchtem Kindesmord; war den Römern und Griechen zur Zeit des Bildners unserer Statue die entsprechende Opfer-Sage der Iphigenia von Anfang bis zu Ende, mithin auch die Befreiung des Orestes von den quälenden Rache-Göttinnen durch Apollon, wie durch Athene: seine Entsühnung vom Muttermorde durch den jungen Gott, der die alten furchtbaren Blutmächte, die selbst den Olympiern „Greuel“ waren, aus seinem Tempel warf,

um im Triumphe unbefleckter Kraft den Sündenfluch des alten Fürstenhauses zu lösen: ein Mythenkreis, der in reich abweichenden Formen wie bei Hebräern, auch bei andern Nationen vielseitige Parallelen findet: *ein welthistorischer* Mythus. Der Grieche knüpfte an jenes Fürstenhaus den letzten, ja den versöhnenden Sieg der jungen Götter über die alten, fast wie die mosaische Urkunde den Sieg über die alte Barbarei der Menschen-Opfer an Abraham's heilige Selbstüberwindung. Noch mehr! das imponirende Schicksal jenes Hauses brachten *selbst römische Tragiker*, wie der alte Pacuvius, auf die Bühne: es wurde in Italien noch in *sehr späten* Reliefs dargestellt. —

Lebte aber in Rom und Griechenland die Erinnerung an die grofsen Schicksale dieses Hauses, an die Rettung des Orestes, so ungeschwächt, wie der *dramatische* Mythus vom Untergang Laokoon's, oder doch so lebendig, und darum in verschiedenen Formen, fort, *warum* sollte zumal in Nero's Zeiten, dem griechischen Plastiker seine erhabenste Fassung, in den Eumeniden des Aeschylos, fern gelegen sein? Stand dem Meister irgend ein mächtiger Apoll vor Augen, so mufste unwillkührlich das Bild des Aeschylos vor ihm auftauchen, so gut als der Apoll der Iliade, der mit dem tödtlichen Geschofs von den Höhen des Olympos herabsteigt. Stand umgekehrt, mit Feuerbach zu reden, „vor der Seele des Aeschylos ein bestimmtes Apollobild, konnte das eine andere Gestalt sein, als die des vatikanischen Apollo?" Schon A. v. Schlegel *) „kam dieser Idee von Einer Seite nahe." Der Plastiker Flaxmann liefs sie in seinen Zeichnungen zu Aeschylos, wie wir bald näher sehen werden, unberührt.

Die geistreichsten Einwendungen gegen die Verwandtschaft des Apoll von Belvedere mit dem des Aeschylos vereinen sich zuletzt in der Behauptung, dafs dieser dem jungen Künstler fremd war. Wir haben das Gegentheil zur

*) Ueber dramatische Kunst. S. 149. Feuerbach Ap. 407.

Wahrscheinlichkeit erhoben. Diese Wahrscheinlichkeit zur Gewifsheit zu steigern, fordert eine streng gelehrte Auseinandersetzung, welche, wie leicht sie auch wäre, die Gränzen dieser Vorträge überschreiten würde. Wer es versuchen wollte, das Gegentheil zu beweisen, den würde die unbefangene Nachforschung bald überzeugen, wenn er nicht auf halbem Wege verweilen will. Und fall's wir offen sprechen dürfen, so fragen wir, ob nicht, mit Sueton etc. durch Rom's Strafsen wandelnd, Mancher, der *nur* den Erleger des Python, nicht den Sieger der Eumeniden im vatikanischen Gott erblicken mag, wenn jene Ansicht die neue, letztere die alte wäre, diese vorziehen würde. Bestimmt, wie jede Schöpfung griechischer Plastik, entschieden individuell will vor Allen diese Statue gefafst, nicht blos allgemein gedeutet sein. Da kann weder Neues noch Altes, kein Recht der Gewohnheit und Originalität, einzig kann hier der klare, allseitige, mit Anatomie und Physiognomie, wie mit anderen Vorkenntnissen vertraute, da kann allein der künstlerische Verstand, der Seherblick entscheiden, dem der Marmor des Originals die Geheimnisse seiner Schöpfung aufschliefst: Winkelmann würde als der erste seine Ansicht überwunden haben, wäre ihm Feuerbach's Apoll entgegengetreten. Er würde, wie Creuzer, der aus archäologischen und numismatischen Gründen einer anderen Erklärung sich nähert, mit edlem Sinne ausspricht, „wenn er noch lebte, unserem Freunde die Weihe nicht versagen.“ Der Sieg über den Drachen, den Winkelmann vermuthete, ist im Siege über die Eumeniden nicht *aufgehoben*. Der *tiefste* Inhalt der Erklärung Winkelmann's ist in dieser Ansicht *wiedergeboren*: er hat in ihr eine höhere Wendung und Fassung *gewonnen*.

Da dieser Apoll ein Spiegel der Zeit, die ihn entstehen sah, ein Träger der reinsten Plastik aus dem alten Rom ist, so müssen wir, obwohl in der Eile, noch Einem Zweifel begegnen, ehe wir seine Bedeutung und die wesentlichsten Ansichten Anderer, so weit sie daher gehören, aus ihm selbst

entwickeln: denn dieser Zweifel trifft noch die Lebensquellen der griechischen Plastiker in Rom.

Sie könnten mir nämlich entgegnen, dafs die Mythen von der Thätigkeit Apoll's an der Entsündigung des Orestes wechseln. Aber *gerade dies* mufste den Künstler, der ihn von dieser Seite fassen wollte, nur bestimmter auf Aeschylos weisen, der ihn begeisterte. Die gröfste Abweichung, die sein Werk berühren könnte, wäre die Theilnahme der Athene an jener Entsühnung. Gerade diese Schwierigkeit sahen wir auf dem Standpunkte des jungen Bildners in Rom verschwinden, auch wird, um dies voraus zu bemerken, schon der Oelstamm des Gottes die Erinnerung an diese Entwickelung der Mythe befriedigen, die *mögliche* Forderung eines gleichartigen, besonders ausgeführten Stand-Bildes der Athene verdrängen. Ueberdies sind die Abweichungen in dieser Mythe kaum so bedeutend, als in anderen, plastisch und dramatisch gegebenen Sagen von Orestes, den Trözen als Gott verehrte, der von *Apoll* so unzertrennlich, als Iphigenie von Artemis, dessen Andenken zu Nero's Zeiten im ganzen Kaiser-Staate *Tages-Gespräch* war. —

Und wo wurde, um das Kleinlichste zu berühren, das vielbesprochene Bild gefunden? im Gebiet des kaiserlichen Palastes, wo man hundert Jahre später den borghesischen *Fechter* ausgrub, in Antium, dem Lieblings-Sitze Nero's, der sich so gerne *theatralisch* sehen liefs, dessen Bild die Porträt-Sucht einiger Kunstrichter zwar vergebens, doch häufig in diesem Werke zu entdecken glaubte! Dies führt auf eine Neben-Beziehung, die für den Kunstwerth der Statue gleichgültig, nur für ihre Bildungszeit und biographisch für Nero wichtig, wegen des Scharfsinnes sich hören läfst, mit welchem Feuerbach sie entwickelt hat. Ihm war der vatikanische Apoll der sieggewohnte Gott des Aeschylos, der mit drohendem Arm die Eumeniden abweis't, den Heldenbruder Iphigenien's vom Morde der verruchten Mutter entsühnt: sein herrlichstes Bild — es stand zu Antium, vielleicht in einem

Palaste Nero's, *des gekrönten Mutter-Mörders.* Nero spielte *die Karrikatur des Orestes* treffender als Commodus den Herkules. Der *pythische Apoll* bezeichnete ihn als *zweiten Orestes.* Er wagte *nie*, *Athen* zu betreten, wo seit jener Sühnung die Rache-Göttinnen ihren Wohnsitz aufgeschlagen, die ihn heimsuchten. Wie mufste, von den Mächten des Aberglaubens, da höhere Kräfte ihm fehlten, geweckt, sein schuldbeladenes Gewissen nach einem erlösenden Talisman sinnen? In *Rom* liefs sich selbst der Sieg, den der athenische Dichter durch *Apoll* und *Athene* vollziehen läfst, leicht auf jenen plastisch konzentriren. Apoll führte den Muttermord herauf und entsühnte ihn. *Sein* Bild konnte in angstvollen Stunden dem entarteten Römer werther sein, als das halbe Reich. Es war daher kein unglücklicher Gedanke, in Nero's Besitz diesen Apoll von Antium, den Entsündiger, — zu suchen, und von da aus nicht blos tief in die Seele des gefolterten Römers zu blicken, sondern in die Zeit der Entstehung des Kunstwerks. Diese wäre demnach spätestens die neronische. Hätte aber der Künstler das Bild für Nero gearbeitet, ein Porträt des Wütherichs konnte er nicht hineinlegen. Vielmehr bürgt, wie schon Solger sagt, der Kopf des Gottes — „für die Seelen-Hoheit des Mannes, der ihn denken, kühn an seine Ausführung schreiten und ihn vollkommen schaffen konnte."

Keine blos gelehrte Bemerkung, einzig vielleicht die Worte, welche mein edler Freund und Lehrer, der frühe verstorbene Solger (in seinen nachgelassenen Werken I. 77. ff.) über diesen, damals napoleonischen Apoll aus Paris, im September 1800 mit tiefem Kunstverstande flüchtig niedergeschrieben, könnten die Erinnerung an den Gott des Aeschylos wankend machen. Reife Gelehrsamheit gehört, weil das Alterthum vorüber ist, wie sie Solger im hohen Grade besafs, zu jeder Erklärung antiker Werke. Will aber die Erklärung *blos* gelehrt sein, so wird sie unhaltbar und ästhetelt, statt ästhetisch zu denken. Hören wir Aeschylos selbst!

In den Tempel des delphischen Gottes folgen die Eumeniden dem Orest. „Von der stillen Heiligkeit des Ortes überwältigt versinken sie in Schlaf. Der Schatten der Ermordeten weckt sie, da ihre Beute nach Athen entflohen ist. Stürmisch aufgeschreckt, in ihrer nächtlichen, bluttriefenden Wildheit das stärkste Gegenbild des makellosen Gottes der heitersten Lebensfrische," heben sie drohend, die jungen Götter höhnend, den furchtbaren Gesang an. „Dem begünstigten Verbrecher soll *selbst* Apollon's Schutz nicht frommen; und wenn er unter die Erde flieht, auch dort wird ihn der Rächer finden." „Apoll hat diese frevelnden Worte gehört. *Er erscheint, und mit seinem Geschosse Tod und Verderben drohend, verscheucht er die Furien von seinem Heiligthume,*" die er zum *ersten Male*, eben noch im Schlafe, jetzt aufgerichtet, in ihrer verpestenden Scheufslichkeit erblickt:

„Hinaus, ich will's! aus diesem Heiligthume schnell
Hebt Euch hinweg! vom Sehersitze lasset ab;
Damit Du nicht die blanke Flügelschlang' empfah'st,
Die los von goldgetrieb'ner Bogensehne stürmt,
Und dunklen Menschenblutes Schaum Du dann vor Schmerz
Ausspuckst in Klumpen, so Du mordend eingeschlürft.
Nicht diesem Heiligthume ziem't Dir anzunah'n.
Hin! wo das Haupt im Blutgerichte fällt, wo man
Ausbohrt das Aug', wo Schlächterei, Verderb der Kinderfrucht,
Entmannung wird geübet und Verstümmelung,
Wo Steinigung, wo tiefes Mitleidsweh erregt
Der Angespiefsten Wimmerlaut! — Versteht Ihr auch,
Auswurf der Götter, welcher Art das Festgepräng,
Das Euch erletzt? Dein ganzes Wesen zeugt dafür.
Des Leu'n, des Blutgenährten, wild Geklüfte mag
Ein solch Gezücht bewohnen; aber nimmer soll
Es schänden mir des Götter-Ausspruchs Heiligthum.
In Wüstenei'n entweichend irret hirtenlos;
Denn nie befreundet solcher Heerde sich ein Gott."

(Aeschylos. Eumenid. 172. ff. nach Feuerb.)

Dies ist der Moment, in welchem der vatikanische Apoll gedacht ist und so wenig der Grieche, um den Bogen in sei-

ner (jetzt verlorenen) Hand, zu erkennen, mehr bedurfte, als einer aphoristischen Andeutung, wie sie der Restaurator Montorsoli, ohne die Pyramidal-Form der Statue zu stören, richtig gab *); so wenig bedurfte er, um das ganze Werk *mindestens so gut, als der spätere Italiener seine Heiligen-Bilder* zu fassen, mehr, als seiner Anschauung: keiner ausgeführteren Symbolik (— statt einer Unterschrift dient, in poetischer Fassung, der Oelstamm —) keiner zahlreichen **); und, wie mir scheint, gar keiner Gruppe. Orest, der Entfernte, nach Athen Entflohene, ihm zur Seite wäre müfsig, fast ungereimt. Die Eumeniden? liegen sie nicht deutlich sprechend, nicht ganz erschöpft in seinem Blicke? Der Plastiker *konnte* sie behandeln, wie Medusa ***), konnte den Blut-Rächern, den nächtlichen Mifsgeburten, Adel der Schönheit geben. Aber *diesem* Apoll gegenüber? was sollten sie! Der Bildner freier Statuen kennt Einheiten, keine Nullen ihnen zur Seite! er weifs, *wo* er, wie hier, die Gruppe blos als eine *gedachte* und *wie* er sie als eine solche behandeln, die Gegenwart aller Glieder völlig in Eines versenken, und wo er sie, wie in der Niobe, im Laokoon, durch förmliche *Darstellung ausführen* mufs. Hat doch Flaxmann, welcher Gruppen *brauchte*, sich gehütet, in seinen Bildern zu Aeschylos gerade diese Scene zu geben, ob er gleich die unmittelbar vorhergehende, die nächstfolgende und zuletzt diejenige gewählt hat, wo Apoll mit Athene alles schliefst!

*) Feuerbach, Apoll. S. 219, ff.

**) Feuerbach sagt in seinem Apoll. S. 405: „unser Gott, nie für eine zahlreiche Gruppe, wie die Niobe bestimmt, durfte nicht die monotone Maske tragen.“

***) Gleich zu Anfange der Eumeniden sagt die Pythia von ihnen:

Nicht Weiber, nein Gorgonen nenn' ich sie,
Doch auch Gorgonen an Gestalt nicht gleich,
Noch den Harpyen, die geflügelt einst
Ich im Gemälde sah. —

(F. K. Stollberg.)

Auch keine Athene gehört zu diesem Gotte. Und dies bestätigt, dafs der Künstler nicht knechtisch *nach* Aeschylos, sondern *tief im Geiste des Dichters denselben Mythos plastisch fafste, den* Aeschylos *dramatisch* behandelt hatte und darauf *allein* — kommt es an, auf Wieder-*Erzeugung* des Gedankens mit gleicher Treue und gleicher Freiheit, mit gleicher, ja mit feiner vermittelter dramatischer Kraft. Und theatralisch ist und bleibt unser Gott. *Diese* Eigenschaft nimmt ihm keine Kritik! keine kann ihn einseitig episch oder lyrisch machen!

Bedenken wir, dafs bei Aeschylos der Gott im steigenden Affekte die Furien erst als drei, bald aber in Einer Person *) Alle anspricht, unterscheiden wir dabei die plastische Aufgabe von der theatralischen, so zeugt mehr oder minder auch das gegen eine ausgeführte Gruppe, dafs der Blick des Bildes mit höchster Bestimmtheit auf Ein Ziel gerichtet ist. Stünden die drei Eumeniden *unmittelbar* vor seinem Auge, so hätte die Feinheit des griechischen Plastikers diese Vielseitigkeit des Blickes sicher anders vermittelt. Wenigstens wüfste ich nichts, was uns berechtigte, die Statue, die, was sie soll, geschlossen und gerundet, in sich trägt, einer Gruppe beizugesellen, sei diese älter oder sei sie gleichzeitig gebildet. Bestimmte sie der Meister für keine, welcher Grieche würde nach ihm jener modern kühnen Freigebigkeit der Erklärer, die seinem Werke eine Gruppe unterstellt, mit der That vorausgeeilt sein? Einem Bildner *freier Statuen* konnte dies so wenig in den Sinn kommen, als etwa der Einfall, einen Apollon und sämmtliche Götter in der Lage zu geben, wo sie, gegen Zeus verschworen, sich um ihn gruppiren, im Begriff, ihn zu binden, vor dem hundertarmigen Briareos

*) Als ob, mit Maafsnahme der Aufführung des Stückes, vor Allen Eine Eumenide, die auch die andern geweckt hat, gegen seine erste Weisung besonders entschieden sich bewegt hätte?

erschracken, den nach Homer (Iliad. I, 400) Thetis aus Meeres-Tiefen ihm zur Hilfe gerufen:

> Der nun safs bei Kronion, dem Donnerer, freudiges Trotzes
> Drob erschracken die Götter und scheuten sich, jenen zu fesseln.

Da haben wir eine schwankende, halb verschollene Mythe, die von den Nachkommen bald mifsdeutet, auf ein erklärbares Ereignifs der postdiluvischen Erdgeschichte zurückgeht. Sie entzieht sich jeder plastischen *Gruppe*, nicht im Relief, sondern in *freistehenden Statuen.* Für eine *solche* Statuen-Gruppe giebt es keinen Apoll, der vor einem Ungeheuer erschrickt. — Eben so entzieht sich jeder *freien ausgeführten Gruppe* der höhere Mythus vom Siege Apollon's über die nächtlichen Göttinnen der Rache. Die eine Statue macht *hier* jede andere überflüssig. Noch weniger konnte umgekehrt unser Plastiker das Wunderbild seines Gottes einer älteren, ganz anderen Gruppe, die schon in sich geschlossen war, beifügen, am wenigsten da, wo *seine* Gegenwart sich mehr, als von selbst versteht. Oder sollte unser Apoll zur Niobiden-Gruppe, die Sie von einer anderen Seite schon kennen, wohl gar zur Diana (Artemis) von Versaille gehören?

Jene verträgt keinen Gott in ihrer Nähe, so wenig als unser Apoll seine Eumeniden! Wie sollte auch dieser, in solcher Gestalt, in solchem Trotze gebildet, der Niobiden-Vertilger sein, der „als Sohn die gekränkte Mutter, als Gott die gelästerte Gottheit“ an *menschlichem* Hochmuth rächt? Der Stil der florentinischen Niobiden-Gruppe ist ein älterer, so viel anderer Stil, dafs, gehörte, was unglaublich, je ein Apoll zu ihr, dieser kein Original des vatikanischen gewesen sein kann, wollte man auch letzteren als sehr verjüngte, in Allem, was nicht zur Grund-Idee gehört, veränderte und verfeinerte *Kopie* denken. Sein Bild kann sich in die Erinnerung an diese Gruppe, wie an alle seine *Thaten* „mischen;“ es entzieht sich aber den Niobiden sogleich als ein höheres, tiefer greifendes Ideal. Für sie bestimmt, wäre das Werk

mifslungen, voll schnöder, ja moderner, predigerhafter Affektation. Weit eher könnte es, scheint mir, — möge der verdienstvolle Kunstrichter, der die Niobiden-Ansicht früher aufgestellt, redlich den Widerspruch verzeihen! — *eine freie ideelle Fortbildung einer älteren Statue des Python-Tödters*, als ein Würg-Engel der Niobiden sein.

Aus gleicher Zeit mit ihm stammt die Diana im Louvre zu Paris. Hat aber die Erinnerung an den Python-Erleger, *so gefafst*, Wahrscheinlichkeit, so hilft denen, welche *nichts* als diesen in ihm sehen, die Erinnerung an jene Diana, auf die man sich doch bezogen, so wenig, als den Verfechtern des Niobiden-Apoll. Denn diese Diana hat mit beiden nichts zu schaffen, trotz der ovidischen Worte über Apoll und Artemis:

> — — — — In schleunigem Schwung durch die Lüfte
> Kamen zur Burg des Kadmus sie beid', in Wolken gehüllet!
> (Vofs.)

Wie in der Mythe, so sind zwar in der Kunst Apoll und Artemis, ja in letzterem Bezuge in diesen Statuen auffallend sich verwandt: Beide herrlich und wer sie an Ort und Stelle gesehen, wird es *französischen* Archäologen kaum verdenken, wenn sie, mehr zwar zur Ehre ihrer Diana, als des belvederischen Gottes, in beiden die Hand Eines Künstlers suchen und durch Haltung, Behandlung, physiognomische Bildung, zierliche Fufsbekleidung, durch technische Eigenthümlichkeiten diese Einheit zu erweisen sich bemühen. Mag Apollon immerhin vollendeter gefafst sein, beide *könnten* dennoch Einen Meister verewigen! Warum sollte aber die Einheit der Hand Einheit der Bedeutung begründen? Wer möchte *darnach* seine Auslegung bestimmen? Entscheidet ihre Aehnlichkeit *Etwas*, so thut sie lediglich dar, dafs beide weder zu einer anderen Gruppe, noch miteinander zu Einer gehörten. Sie würde also unseren Apoll von der lästigen Frage nach der Gruppe vielmehr befreien helfen,

würde *höchstens* beide in wenig vertiefte Nischen Eines Saales oder doch auf hohe Basen setzen, ohne mehr zu erreichen, als durch den zusammentreffenden Eindruck der verwandten Gestalten die entgegengesetzten Gefühle ihrer *individuellen* Bedeutung um so lebendiger im Beschauer zu erwecken! Denn in der Sache gehört diese Artemis entweder nur durch den Gegensatz der Bedeutung ihrer Bewegung, oder völlig eben so wenig zu diesem Apoll, als etwa zu einem Hippolyt, mit dem sie in anderen Darstellungen gerne die Freuden der Jagd theilt. Sie ist auch in diesem Bilde, doch auf ganz andere Art mit der Jagd beschäftigt, als in anderen, z. B. in jenem pio-clementinischen Werke, das im Garten der Medicanti zu Rom gefunden wurde, wo sie mit dem Jagdhund erscheint, vieler zum Theil ähnlicherer Darstellungen nicht zu gedenken. Aber sie steht durchaus in keiner gegebenen Beziehung zu unserem Apoll, wenn auch dieser als *Python-Tödter* die Kraft eines Jägers zeigen würde. Sie ist die hohe stille Jungfrau, die auf der Jagd, wie Feuerbach treffend bemerkt, von keiner „Ueberraschung" gedrängt, mitten im flüchtigen Zuge, über die Langeweile des *gewohnten* Lebens hinaus, „wie abwesend, *nur auf sich selbst beruhend*, die strenge Gröfse ihres Wesens feiert."

Wer behauptet, dafs diese ächt antike in sich versunkene Göttin, diese rasch hineilende, streng jungfräuliche Gestalt wesentlich zu unserem Apoll gehörte, verkennt mithin beide Statuen, übersieht, wie viele Werke verloren sein mögen, die eine ähnliche Behandlung des Materials gleich täuschend zeigen dürften, und könnte auf dem Boden der modernen Kunst fast mit demselben Rechte von der Strickerin des Mieris, wenn ihm diese als einzelne Gestalt, mit abgeschnittenen Enden des Bildes, vor die Augen gebracht würde, behaupten, auch *sie* sei für eine Gruppe gemacht. Zwar ganz modern, in vollster Ruhe und nicht eben zur ewigen Jungfrau bestimmt, ist diese Strickerin gleich jener Göttin, nur ohne die eigenthümliche Sprödigkeit der letzteren, im Geiste wo anders, als

bei dem Geschäfte, das sie vor sich hat, aber kein Glied einer Gruppe. Man hat zahlreiche *Gegenstücke* von der Hand desselben Meisters. Wer aber möchte ihre Bedeutung nach Gegenstücken erklären? Bei unserer Diana ist nicht einmal erwiesen, wiefern Apollo nur als *äufseres* Gegenstück derselben zu betrachten sei. Solche Vergleichungen führen, wie dieses mit Absicht aus einem ganz fremdartigen Gebiet gewählte Beispiel lehrt, nur zu leicht auf Vermischungen.

Betrachten wir die vielbesprochene Statue mehr im Einzelnen! Sie gehört zu den wohlerhaltensten Resten des Alterthums. Dennoch lag sie nach ihrer Auffindung lange in Stücken, wurde später durch Ergänzung (stellenweise, wie mir schien, selbst durch Abmeisselung) beleidigt, was um so mehr zu bedauern, als dem Gegenstande gemäfs ihre Anatomie idealer behandelt ist, als im Laokoon und flüssiger oder verletzlicher, wenn *vielleicht* auch minder kraftvoll treu, als im *Torso*, dem hierin allein unübertroffenen Werke. Ihre Aufstellung läfst bei aller darauf verwendeten Pracht noch manches wünschen. Ursprünglich stand sie höher. Auf diese Stellung scheint, wenn man sie im sprechendsten Augen-Punkte fafst, zum Theil ihre Anatomie berechnet. Solger sagt (I. 81.), die ganze Figur betrachte man am besten vorne, aber dann müsse man sich völlig dem Eindrucke des *Ganzen* überlassen. Wolle man das unvergleichliche *Profil* des Gesichtes näher geniefsen, so müsse man sich etwas zur rechten Seite der Bildsäule stellen, wo es am schönsten und bestimmtesten erscheine. Um aber den Körper am *vollkommensten* zu sehen, sei die Stellung zur linken Seite der Statue, nach welcher sie hingewendet ist, die vorzüglichste. Mit ähnlicher Ueberlegung, hat Feuerbach (S. 142. 147.) die Seite, gegen welche der linke Arm gerichtet ist, als den Haupt-Standpunkt des Beschauers erkannt, wodurch sich die rechte auf die natürlichste Weise perspektivisch verkürzt, und das ganze Bild „die glückliche Stimmung“ erweckt, in der es dem „denkenden Gemüthe des Künstlers“ entsprungen ist. Mit

Nachdruck hat schon Göthe darauf hingewiesen, dafs das Material dieses Werkes, der Marmor, jenen „Hauch des lebendigen, jünglingsfreien, ewig jungen Wesens“ sichere, der im Gyps-Abgufs verschwindet. Diese Betrachtung führt zugleich auf die Beiwerke der Statue und macht die verbreitete, nach der Zeit, da man sie zuerst aufstellte, beachtungswerthe Annahme, dafs sie ein Original in Erz voraussetze, unzulässig. Scheint auch ihre kühne ideale Haltung zu schwanken, soll sie darum ein minder sprödes Material, als das plastisch-elastische, halb transparente des Marmors voraussetzen? Es ist die kraftvoll schwebende, theatralisch bewegte Haltung eines Gottes und der Oelstamm so wenig, als die Chlamys blos technischer „Nothbehelf,“ den das Erz hätte entbehren können! Oelstamm und Gewandung sind bedeutsam und ergänzen sich, jener unten und rechts, diese oben und links, vor dem wahren Augenpunkte geschmackvoll. Bei dem Drachen-Siege hätte *diese* Chlamys, wie Feuerbach schon gezeigt, nichts zu thun, noch weniger der Oelbaum. Dieser letztere ist, vor Allen, der *Athene* heilig, durch ihren Sieg gegen Poseidon über *die* Stadt, die sie, mit *Apoll* den bezwungenen Rache-Göttinnen zum versöhnenden Sitze anbietet. Er ist auch dem Apoll so wenig fremd, als dem in tieferen Mythen ihm verwandten Herakles. Aber an so entfernte Beziehungen ist *hier* nicht zu denken und zum Python-Tödter gehörte der Stamm des Lorbeers. Diesen fordert die Volkssage ganz so, wie, um nur etwas anzuführen, **Euripides** in der Iphigenie in Tauris (V. 1119 nach Bothe):

— — — — Delphi, wo der fleckige Drache
Blutigen Blick's, im schattigen
Schirm eines **Lorbeers** sich verbarg,
Gaias schreckliches Ungeheuer, hütend der Göttin [der Themis]
Orakel-Sitz.
Ihn hast Du, **noch ein lallend Kind**,
In der liebenden Mutter Armen hüpfend,
Einst, o Apollon, erwürgt!

Dies ist die klare allgemeine Sage und da, wie Aristoteles erklärt, die Natur, mithin auch die Kunst, die bei Natur und Verstand ist, nichts umsonst thut, so kann *unser* Bildner nicht wohl in dem Zeichen sich vergriffen haben, das *so nahe* lag und den Beinamen des Gottes, seine individuelle Fassung, symbolisirt. Auch hätte er in solchem Falle kaum die „Sorgfalt" auf dieses Nebenwerk gewendet, mit der es ausgearbeitet ist. Was also *soll* der Oelstamm, mit Laub und Frucht — bei Apollon?

Nach Creuzer *) steht der Oelbaum durch Aristäos, den Sohn Apoll's, in Verbindung mit diesem. Selbst Gemmen und andere Alterthümer scheinen davon Zeugnifs zu geben. Creuzer rühmt eine alt-griechische, vielleicht kyrenaische Gemme, worauf Apollon mit einem *Schwane*, mit *Lorbeer* und *vermuthlich* mit einem *Oelzweig*, drei Attributen des Gesanges, der Reinigung und Besänftigung, abgebildet und durch die Unterschrift „Päan" als Heilgott bezeichnet ist. Dazu kommen Bogen und Pfeile als Symbole des Verderbens und die *Schlange* als Symbol des Heils. Diese, die man am Oeltronk des vatikanischen Apoll sieht, ringelt sich auch auf einer denkwürdigen Grofsmünze von Marcianopol aus Caracalla's Zeiten, um einen Baumstamm, zur Seite des Gottes, dessen Linke, wie am vatikanischen Standbilde, den Bogen hält. Aber die Rechte liegt, zum Zeichen der Ruhe, auf seinem Haupte und so dürfte dieses Bild dem vatikanischen kaum ähnlicher sein, als dem Sauroktonos, wenn auch jener Stamm so gut, als der eine Zweig, den obige Gemme mit dem Lorbeer verbindet, einem Oelbaum gehören mag. Oel steht häufig in Beziehung auf Arznei-Kunde. Apoll mit dem Oelzweig ist in beiden Fällen Heilgott. Die angeführte Münze war ihm als Gelübde geweiht, dafs er den römischen Kaiser von seiner *Geistes*-Krankheit befreien möge. Geisteskrank könnte sich der Moderne auch den Orestes den-

*) Z. B. Heidelb. Jahrb. 1834, n. 17, S. 267. 271.

ken: Der Grieche faſste dessen Schicksal tiefer, seine Rettung durch und durch geistig, sittlich. Sollte daher befremden, wenn, bei abweichender Stellung, auf Bildern aus alter, aus später und späterer Zeit, Apoll, in entfernt *ähnlicher* Bezeichnung durch Beiwerke, die auf *Heilung* deuten, der untergeordneten Bedeutung eines Heilandes der Pest sich erfreut? Ist er doch so auf verschiedene Art vorgestellt, bald mit den Grazien in der Hand, der Retter vom Tode, bald mit der Lyra, einem Symbol der Heilung durch Gesang *)! Kennen doch unsere Theologen **) die uralte entsühnende Bedeutung des Oelzweigs, die Philologen seine Beziehung zur Athene, die in der *Orestee, mit Apoll,* jene *wesentlich* entscheidende Rolle (S. 180.) durchführt. Unglückliche, die bei Fremden um Hilfe fleheten, wurden, mit Oelzweigen in der Hand, für unverletzbar gehalten ***). In der Andromache des Euripides sagt (858 nach Bothe) Hermione zu Orestes:

— — — Dem Oliven-Zweige gleich
Fleh'n, deine Knie' umschlingend, meine Hände Dir!

und in den *Flehenden* (v. 93) Aethra von diesen:

— — — In der Hand Oelzweig, umgab
Mich ihre Schaar.

In unserem Bilde ist der Oelbaum „Symbol des Schutzbedürftigen, Symbol des Friedens, die Gewähr der vollkommenen Entsündigung, die Apoll seinen Schützlingen verhieſsen hat.“ In den Eumeniden des Aeschylos (v. 43.) hat er seine Stelle. „Mit einem Oelzweige kam der flüchtige Orest nach Delphi und Athen.“ Auch deutet weder auf den Python-Tödter, noch auf den Gott, der Tod und Pest aus Athen vertrieben, noch minder, wie Visconti flüchtig meinte, auf

*) Stackelberg Apollo-Tempel zu Bassä. S. 96. Creuzer a. O. 271.

**) Erklärer zu 1. Mose 8, 11.

***) Erklärer zu Euripides Heraklid. V. 71.

beide zugleich, am Oelstamm die — *friedliche* Schlange: *Sie* kann nicht irre führen, ist nichts, als Symbol des Unheil abwehrenden, des entsühnenden Gottes, und ganz gewifs kein schwach idealisirter Python! Auch Flaxmann stellt sie über die schlafenden Eumeniden an die Seite des angerufenen Gottes. Der antike Künstler kann sich in ihr so wenig, als im Oeltronk vergriffen haben.

So rundet sich im Kleinsten, wie im Grofsen, *Alles* in der Einen, einfach entscheidenden Bedeutung des Besiegers der Eumeniden als Entsühners des königlichen Hauses, seines einzigen Sohnes, vom gräfslichsten Morde! und mehr als Ein Moment weifst in dieser Harmonie auf die späte Zeit des Künstlers, der es geschaffen und zeigt in seinem Werke „das letzte Ergebnifs vielfacher Kunstübungen,“ eine Frucht, deren Reife an Ueberreife gränzt, auf baldige Verwelkung schliefsen läfst, doch noch rein und lauter ist, wie in der neueren Kunst Raphael's Schöpfungen. In dieser Stärke der Vollendung reicht das antike Bild, weit über seine Zeit hinaus, warnend in die unserige, und die stille Tiefe und Bewegung ächter Bildwerke wird die sichtbarste Quelle, aus welcher heute Maler und Bildner das Vertrauen auf die Wiedergeburt ihrer Kunst schöpfen können. Aber die Richtung der Zeit ist noch jetzt, wo doch Thorwaldsen eine kaum erwartete Welt aufgeschlossen, im Ganzen der Plastik entfremdet. Mancher sucht noch in alten Bildwerken selbstersonnene Ideale, deren Verwirklichung gerade *die* Schönheit, die er verlangt, vernichten würde. Wufsten doch schon im alten Rom, wie die Betrachtung der Niobe uns überzeugte, anerkannte *Dichter* die Schätze griechischer Kunst oft nur unbestimmt zu würdigen; es kann daher nicht auffallen, wenn wir gestehen, dafs Winkelmann's Zeitgenosse, *Maler* Mengs, das vatikanische Bild verkannte. Obgleich von ihm ausgegangen, scheint mir unter allen Fragen diejenige, welche man lange für die geistreichste hielt, in ihrer gewöhnlichen Fassung zwar eine verzeihliche, doch die äufserlichste, — ich

meine die überwundene Frage, ob das Werk Kopie sei und ein Original voraussetze, das *allen* Anforderungen *schlechthin vollkommen* genüge. Sind Göthe's Iphigenie, Schlegel's Jon blose Kopieen euripideischer Dramen? Oder hat vollends Titian's Grablegung im Palast Manfrini zu Venedig weniger Kunstwerth, weil man travestirend von ihr sagen könnte, sie sei eine *Uebersetzung* des raphaelischen Wunderbildes in's Venetianische, eine vermehrte Auflage desselben? Dennoch hat jene Frage nicht blos gelehrte, sondern tief künstlerische Bedeutung, wenn sie die Annahme einer äufserlichen Kopie aufgiebt und erkennt, dafs die gelungensten plastischen Schöpfungen Werke der Arbeit ganzer Jahrhunderte *) sind, deren Geist in der Hand Eines Künstlers, nach Einer Richtung sich konzentrirte. Weniger nämlich bei diesem, als bei anderen Werken verlor, oft lustig, jene Frage, das Bild aus den Augen, worüber sie stritt, ob es Original, Kopie, oder Vorbote eines Originals sei. In dem Maafse, als dieses Mifsverständnifs Platz griff, verkannte man die Tiefe des fortschreitenden Geistes der Arbeit, das Recht der Geschichte. Eben so steht es aber mit der Aufnahme eines gegebenen Inhaltes, Stoffes. Wie nämlich der Künstler sein *Material* bezwingt, die geistige Form ihm nicht blos „aufdrückt,“ so schafft er auch — wir sahen es! — den *Inhalt*, der ihm gegeben ist, sei es durch Sage oder Poesie, oder selbst durch frühere Arbeit, frei im eigenen Geiste, wieder, indem er ihn verkörpert. In *diesem* Sinne hat unser Plastiker seinen Gegenstand weder von Aeschylos, noch von alten Sagen-Kreisen, noch von irgend einem plastischen Original, er hat ihn keines Falls *blos* überkommen, vielmehr den aufgenommenen Inhalt mit gleicher Treue und gleicher Freiheit wieder gedichtet; die früheren Perioden der Kunst-Geschichte in sich wieder durchgemacht, ihre eigenthümlichen Stile in neuer Gestalt freier, doch auf einer Stufe wiedergeboren, deren spätere

*) Vgl. meine Hertha, Almanach für 1836. S. 245.

Ueberschreitung ein Zurücksinken wurde. Dies zeigt wie der ganze Ausdruck, so auch die Stellung des Gottes:

Noch dürfen wir daher das Aeufsere der Statue nicht verlassen, ehe wir ihre Haltung genauer betrachtet. Denn *diese* weckte vor Allem die Ansicht, unser Apoll tödte den Python, erscheine in dem Augenblicke, wo der Drache erlegt, oder im Fallen begriffen sei. Ersteres ist undenkbar: vor dem erlegten Thiere wäre die Stellung Affektation. Was aber für den Augenblick, in welchem das Ungeheuer zusammensinkt, sprechen mag, spricht entschiedener für die Eumeniden-Scene:

Auf dem Schauplatz, den er mit kühnem Schritte betreten, scheint nämlich der Gott in theatralischer Ruhe „inne zu halten;" ich mufs beifügen: *wie man in der Stellung bleibt, wenn man drohend ein grofses Wort, den Erfolg gewärtigend, ausgesprochen.* — Nach Feuerbach (S. 399.) verweilt er nur, „bis er die Furien von seinem Tempel verjagt hat." „Der linke Fufs ist gar nicht zum ruhig bleibenden Stande nachgezogen; denn jeden Augenblick kann Apoll die Wuth der Furien beschwichtigt haben oder genöthigt werden, seine Drohung zu bethätigen. Der linke Arm ist mit dem Bogen bewehrt, und schon dem Feinde entgegengestreckt, wiewohl noch nicht zum Schusse straff gespannt. Der rechte spielt in freier mimischer Bewegung, aber im Augenblicke bereit, den tödtlichen Pfeil aus dem Köcher zu holen." „Wie fest er ihnen entgegen trat," die eigene Reinheit „drängt ihn aus ihrer verpestenden Nähe immer wieder in die Ferne zurück." „Kein Wunder, wenn er die unmuthvolle Stirne und den drohenden Arm seinem Gegner zugekehrt hat, in der Wendung des Leibes aber ihm sogar auszuweichen scheint." Solger nennt mit starkem Worte, den Unterleib, der schlank in die männlichen Hüften übergeht, „halb umgewandt." *Auch* diese ausbeugende Stellung, verbunden mit dem Ausdruck des Kopfes, wäre gegen den Drachen — des Gottes kaum würdig. Sollte aber in der theatralisch plastischen Darstel-

lung unter dem Sieg über jenen das *Symbol der Begründung seiner göttlichen Herrschaft verstanden* werden? Der Kampf mit dem Drachen, gefeiert in den pythischen Spielen, ist im Kreise der Apollo-Sage allerdings eine der vielseitigen Wiederholungen des allgemeinen Götterkampfes gegen die alten Natur-Mächte und ihre letzten *) Zuckungen: Apoll hat mit Auskämpfung dieses Streites auch sonst zu schaffen, besiegt den Tityos, den Otos und Ephialtes, die den Thron des Zeus erschütterten. *Daher* legt auch die einfache Mythenwelt dem Siege über Python kaum höhere Bedeutung bei, als dem Siege des Herkules über die Schlangen der Wiege, oder dem ersten Diebstahl des Hermes (Merkur), der höchstens in den tiefsten Mythen-Kreisen *erhabene* Bedeutung gewinnt. *Jene* erhabene Fassung des Python-Tödters droht daher leicht, unsere Statue aus dem Gebiet reifer Plastik in das Reich tief mythischer Symbolik zu übersetzen. Sollte sie in gesteigertem Ernste genommen werden, so würde sie dieser spätesten Kunst-Periode einen seltsamen, ich möchte sagen, in diesem Sinne alexandrinischen Charakter zumuthen, dabei aber schweer im Stande sein, die Freiheit des dramatischen Tones und die Grazie *dieses* Bildes bei dem Ausdruck des Hauptes erklären. Denn das ganze Werk zeigt keine Spur bloser *Begründung* einer Herrschaft: es ist vielmehr ein Triumphbild ihrer *Vollendung*. Einfacher, als jene tief-symbolische Deutung bleibt daher jeden Falls jene von Feuerbach: die *tiefste poetische*. Sie liegt dem individuellen Charakter des Originals, wie dem *plastischen* Geiste seiner Kunst-Periode näher, deren wahre Poesie einzig noch in der Plastik lebte, nur in dieser *noch einzelne doch glänzende Genien* fortan erzeugte, weil — die Plastik das tiefste und unveräufserlichste Eigenthum der Griechen war. Dies leitet uns

*) Postdeukalionischen oder postdiluvischen. Meine Schrift: Ueber den Ursprung der Menschen und Völker etc. Nürnberg 1829.

auf die letzte Höhe, von der wir die *Lebens-Quellen der Plastik in Rom* noch betrachten müssen.

Von strenger, anfangs tiefsymbolischer Gröfse stieg die Plastik der Griechen, durch den frühen Gegensatz kühner stark bewegter Bildungen, „zu männlicher Freiheit" empor, behauptete unter Phidias die Kraft, lebenvoller, hoher, fast übermenschlicher Würde. Diese klassische, mit grofsen Zügen zur Darstellung gebrachte Innerlichkeit des tiefsten, individuellsten Gedankens suchte mehr und mehr ihr verborgenstes Wesen und immer heiterer in *immer neuen Götter-Kreisen* an den Tag zu legen. Unter der bildenden Hand des Praxiteles wurde das Ideal liebliche Grazie, milde, lebensfrohe Anmuth. Der Hauch dieses Geistes, keine ferne Mythologie, weht noch im vatikanischen Apoll: er ist *einfach, hingeathmet!* und wenn mangelhaft, dann gewifs nur dadurch, dafs die Schönheit den letzten Sieg über die Erhabenheit in ihm feiert, jene stark übermenschliche Gewalt ausgleicht, die in dem alten Münch'ner *Apoll*, der sog. barberinischen Muse (S. 140) so herrlich uns entgegenstrahlt. Soll nun etwa diese, wenn sie es wäre, mangelnde Seite durch symbolische Beziehungen sich ergänzen, in der schönsten Schlufs-Periode ächt griechischer Plastik die Kraft des Anfangs verzwergt wieder gewinnen? Liegt, wie in jedem Irrthum, auch in diesem noch Wahrheit; so kehrt er sich um und zielt nur darauf, dafs damals nicht blos *menschliche* Scenen, sondern auch Scenen unter *Göttern* aus der Tragödie oder doch mit Beachtung derselben aus der gemeinschaftlichen Mythen-Welt, wo die Götter unter den Menschen wandelten, in die bildende Kunst übergiengen, wie dies auch auf Vasen-Gemälden mehr oder weniger der Fall war. Denn die Alten, scheint mir, kannten diese Art moderner Trennung auch damals nicht, und der Mythus der Eumeniden-Scene trifft Menschen und Götter, spielt in der heroischen Zeit, dem reich belebten Elemente der bildenden Kunst und reicht, indem er an sie erinnert, weit „über die

Bühne hinaus." *) Ich breche hier ab, und verweise Sie auf die näheren, in das Wesen plastischer *Kunstschöpfung* tiefer und bestimmter eingreifenden Untersuchungen in meinen Vorlesungen über Aesthetik, deren sich Viele von Ihnen noch erinnern.

Demgemäfs fanden wir im ganzen Werke das Bild des *allseitig* entwickelten, in sich vollendeten, des selbstbewufsten**) Apollon, der, als der geistigste Sohn des höchsten Gottes unter allen Göttern *der Schönste* ***) hiefs. Wir fanden ihn in der erhabensten Beziehung, wie zur Menschheit, so zur Götterwelt, indem er die Eumeniden des gröfsten Königshauses der Griechen besiegt: Eine Eigenschaft stieg nach der anderen vor uns auf, alle strahlten in dem Einen Punkte zusammen, und liefsen das Haupt des Gottes stärker erscheinen, als in *allen* uns sonst erhaltenen Bildern. Wir sahen den Gott der Iliade, den Fernhin-Treffer, Tod- und Gesundheit-Bringer, den Sonnenlenker, den Gott der Weltharmonie, den anmuthvollen Jüngling, den Besieger von Drachen und Riesen: aber nichts von dem Allem *allein*, nicht die Stellung eines vom Olymp Herabsteigenden, Zielenden, Tödtenden, keinen Arzt des blosen Lebens, keinen lenkenden, spielenden, keinen Gott, der seine Herrschaft erst gründet, indem er den Python, wie Zeus, da er die Titanen und Giganten schlägt. Längst hat sich *diese* Gestalt mit dem Silberbogen als Besieger der Ungeheuer bewährt, alle Proben der Gottheit gegen Ungöttliches schon bestanden. Im Zorne frei von Zürnen, im Hohne frei von Höhnen, im Affekte frei von Affekten ist der Sieger mit einem bestimmten Feinde, aber mit keinem beschäftigt, der, unter der Würde *seines* Zornes, weniger Gott, weniger göttlich-zorn-

*) Feuerbach (S. 409.) nennt unseren Apoll, als ein auf sich beruhendes Kunstwerk, den Apoll des Aeschylos, nicht nach Aeschylos.

**) Vgl. Feuerb. Apoll. 401. Vgl. ob. v. der medic. Venus. S. 133.

***) Winkelmann Alte Denkmäler der Kunst v. F. L. Brunn. I. Nr. 40. S. 32.

entflammt wäre, als Er selbst! „Nur auf eine Gottheit“ kann die Vollkraft seiner Eigenschaften, im drohenden Unmuth das stolze Selbstgefühl sich richten, im Wechsel *naher* Entscheidung die triumphirende Haltung und Miene, mit dem Lächeln, wie man es nannte, des Zornes. Denn *dieses* Lächeln streift an Verachtung, an Hohn, *nur so weit*, *als* diese Verachtung dem Bewufstsein der Majestät entquillt, als die sieggewohnte, vom Schicksal geweihte Allkraft *auf ihres Gleichen* sich konzentrirt und doch ihres Sieges sich so gewifs, ihres Wollens sich so sicher ist, dafs der Ausdruck heftiger Leidenschaft weder die lautere Schönheit entstellt, noch letztere die Gewalt jener Gemüths-Empörung abschwächt. In tieferer mythologischer Beziehung ist jene gleiche Gottheit eine vom Schicksal d. i. im Voraus, überwundene, eine alte Gottheit die der delphische Seher, der neue Gott, unterwirft: in poetischer Beziehung eine Macht des Grauens und Entsetzens, älter selbst als Er, doch eckelhaft, ein Auswurf der Götter, der titanenartig „den Schatten“ alter, tief gegründeter Rechte, die „wilde Nacht der Unterwelt“ in dem heiteren, ewig sonnenhellen Olymp der jungen, sorglos lebenden Götter zu werfen droht. Apollon selbst nennt die Eumeniden bei Aeschylos:

„Jungfrauen, längst ergrauet, denen nimmer sich
Ein Gott je beigesellet oder Mensch und — Thier.“

„Athene gesteht bei ihrem Anblick:“

„Furcht kenn' ich nicht, doch Staunen fesselt meinen Blick.

Diese Gottheiten, deren Wohnung „unheilige Nacht,“ deren „Lebensziel Unheil“ ist, gleichverhafst den Menschen und Göttern, sind der höchste, der am reinsten poetische, der würdevollste Gegenstand des gebieterisch drohenden Apoll, der den höchsten Verbrecher entsündigt und „von der eigenen Reinheit“ die Rache-Göttinnen „abwehrt.“ Sein Sieg über diese war Volksglaube der heiteren Griechen, zumal der Athener, Athen die Stätte, die den Bezwungenen zur Entschädigung

angewiesen wird, und Athen der Heerd aller Keime plastischer Vollendung. —

Und jetzo lassen Sie uns noch einige Augenblicke bei einem Denkmal verweilen, von dem es kaum vermessen klingen würde, wenn man sagen wollte, es sei von der Hand irgend eines Unsterblichen aus dem Marmor hervorgebildet: — bei dem Torso nämlich, einem Bruchstück antiker Kunst, dem andere Sammlungen Italien's und Frankreich's, seit Ende des 15ten Jahrhunderts, wo er zu Rom gefunden wurde, vergebens ein schöneres an die Seite zu setzen von Zeit zu Zeit sich geschmeichelt haben Oder erfreut sich auch an diesem Werke die mikroskopische Kritik jener Endlichkeit, die sie leichtes Spiel hat, in Allem zu finden, da sie in Allem wohnt, und wo sie fehlt, von ihr eingebracht wird? in der That scheint, nach solcher Fassung, an diesem Torso Hephästos die eine, Athene vielleicht die andere Hälfte gemeisselt zu haben, denn man sah Beide zwar so unübertroffen vollendet, dafs man sich vorspiegelte, der Künstler habe seine Anatomie zur Schau getragen, — doch die linke etwas minder genau ausgeführt, als die rechte. Der Unterschied ist zwar kaum so auffallend, als die Verschiedenheit beider Seiten am Kopfe des *Jupiter Serapis* im Vatikan, oder an dem herrlichen Christuskopfe Hemmelingk's, war aber der Splitter-Kritik doch ein so willkommener Fund, als etwa in Luther's Bibel die einzelnen Verstöfse gegen philologische Worttreue, der ein Schüler genügen kann, wo der Meister sie verschmähen darf. Darin hat man sich vereinigt, dafs dieser Sturz wunderbar deutlich ist, dafs man ihm ansieht, er sei ein Heldenleib, ein Torso des (?) Herkules. — Sorgfältig sind die feinsten Einzelnheiten, vollkräftig, doch nirgends zu stark entwickelt. Der Marmor quillt, ruhevoll bewegt, duftet auf, wird lebenathmendes Fleisch, läfst aber nicht die leiseste Spur von Adern entdecken, die Winkelmann nach Homer mit Recht den Göttern abspricht. Es scheint also ein „verklärt ruhender" Halbgott, kein anderer, als der vergötterte Herkules, wie

Winkelmann dachte, ein unsterblicher Körper, wie der farnesische der „irdisch ruhende"; *ohne Adern*, doch so *voll Leben*, dafs er mit dem Ausdruck der Bewegung; so *voll Stärke*, dafs er mit der Riesen-Gewalt, die dem Atlas die Weltkugel von der Schulter nahm, zu überraschen, nach einem alten Bilde *) „Blut wo kein Blut und einen Körper zu zeigen scheint, wo kein Körper war." Denn Herkules ist der kraftvollste, wie Apoll der schönste Sohn des höchsten Gottes, dieser unter Göttern, jener im Kreise der Heroen, hier aber selbst vergöttlicht?

Bewährt irgend Etwas, dafs die Periode der entwickelten Plastik jene übermenschlich wirkende Kraft und Hoheit, die in Phidias Werken lebt, vielleicht noch auf tiefer vermittelte Weise in sich trägt; so ist es vor Allem dieser Torso, man deute ihn, wie man wolle, man zweifele sogar, ob das verlorene Haupt mit derselben Vollendung gebildet war, weil in ihm eine fast unerreichbare Aufgabe — schweer, wie für die neuere Kunst die Bildung eines Christus-Kopfes — zu liegen scheint: *darüber* bleibt kein Zweifel, dafs das verlorene Haupt in schönster Harmonie mit dem Rumpfe, mit dem Ganzen gestanden. Nicht die Harmonie der Situation, nur die *individuell-bestimmte* Bedeutung derselben ist zweifelhaft, denn hier droht uns selbst der Sagen-Kreis zu verlassen und dennoch ist das Ganze so eigenthümlich gebildet, dafs die Frage nach jener Bedeutung *unabweisbar* bleibt.

Ist es ein Herkules, der im Olymp von seinen Thaten ausruht? der unübertroffene Sohn des Zeus, der auf Erden war, ganz, was sein Vater im Himmel? der Erlöser Griechenland's? dem nach dem Spruche des Orakels *der Tod weder von einem Lebenden* kommen, *noch in den Orkus*, den er bezwungen, ihn werfen konnte? Das Geschenk des sterbenden Kentauren,

*) Cicero N. D. I, 27. von der Anadyomene des Apelles. Vgl. Feuerbach Apoll. S. 301.

Nessus *) an Dejanira, das Gift der Schlange, die Er getödtet, nagte, als er die Hekatombe den Göttern brachte, mit verzehrenden Qualen an seinem Körper. Der hohe Gipfel des Oeta, dem Zeus geheiligt und im Götter-Kampfe schon bewährt, war die Stätte seines Untergangs, sein Untergang — Verklärung. Dies ist der *Herkules Oetäus der Tragiker!* — Als über ihn die Flamme des Scheiterhaufens, der er *sich selbst* geopfert, *aufschlug, erheiterte sich sein Antlitz.* Wer den Torso heiter anblickt, dem wächst, sollte man denken, von selbst, gedankenschweer, das *heiterste* Haupt aus diesem Sturze empor und richtet sich — nach vorne, — nach oben?

Jener Verklärte ist der triumphirende Retter der Menschheit, der ihre Leiden ausgeduldet, ihre Schwächen durchgemacht und abgebüfst hat, vom Knechte des Eurysteus zum Gotte geworden ist. Die sterbliche Hülle, die nach tausend Siegen die Schmerzen des Lebens noch erfahren, ist von ihm gefallen, sein „Schattenbild" zum Orkus hinabgesunken, sein „Selbst", wie der Grieche sagte, in den Olymp der Götter emporgestiegen: dessen Königin mit ihm versöhnt; ihre Tochter, die Göttin ewiger Jugend, Hebe, seine Gattin, die himmlische Schaffnerin des *Trankes der Unsterblichen*! In dieser Sage scheint, wie in der Dichtung vom Tode des *Oedipus*, der plastische Geist der Griechen sich selbst zu übertreffen; ohne seine volksthümliche Natur zu verlassen, ein Echo der alten *idealsten*-Mythen aller Zeiten und Nationen zu werden; Gedanken, wie sie erst im Christenthum zur Ausbildung kamen, ahnungskräftig aufdämmern zu lassen. —

Im *Oedipus* auf Kolonos löfst sich das Unglück bewufstlos vollbrachter Blut-Schuld: im Herkules auf dem Oeta sinkt von dem geläuterten Helden alle Schmach der Sterblichkeit. Dort rechtfertigt sich die dunkle Macht des Schicksals,

*) In den Trachinerinen des Sophokles (1162) sagt Herakles:
So hat das Thier Kentauros mich, den Lebenden,
Ersterbend nach dem Götterausspruch umgebracht.
(Ast.)

hier erhöht sich die eigene selbstbewufste That. Dort steigt die unschuldvoll tragische Gestalt des endlich entsühnten Königs mit freudiger Sehnsucht in die heilige Nacht: im Hain der Eumeniden schliefsen die Tiefen der Erde sich auf und umfangen den entsündigten Helden, der ausgestofsen von Allen, das Elend der Welt auf sich genommen hatte: zum Fluch derer, die ihn verbannt, zum ewigen Heile des Landes, das die letzte Ruhe ihm vergönnt hat.

Sein dramatisches Gegenbild ist der zum Himmel steigende Alcide. In dieser Vergötterung vereint sich der volle Ruhm seiner *vollbrachten* Thaten. Aber eben darum schliefst sich auch mit ihr der episch-reiche, dramatisch gedachte Mythen-Kreis des Halbgottes, der, so zu sagen, Heiland des griechischen Heidenthums geworden ist. Mit ihr naht sich auch der Heroen-Kreis der antiken Kunst seinem Schlusse, wie mit der Himmelfahrt des Erlösers der historische Kreis der christlichen Malerei. Dort feiert der stärkste Sohn des Zeus, der den alten Prometheus, hier der Eine Sohn des ewigen Gottes, der den alten Adam gerettet hat, seine Apotheose und für beide*) starb — ein Gott. Dort ein Halb-Gott, Chiron, endlich Herakles selbst, hier, in Einem Akt, der Eine Erlöser. Beide erscheinen verwandelt wieder, in verklärtem Bau. Wie aber über den Heiland, der zum Himmel gestiegen, dennoch Ein Gedanke schwebt, der Weltrichter, den sich die Kunst für ihre Schöpfungen herausgenommen; so stellt sich auch im Sagen-Kreise des vergötterten Alciden noch Ein Bild dar, das diesen Zyklus plastisch-heiter krönt: seine Verbindung mit Hebe. Die wenigen übrigen Mythen, die den vergötterten Herakles noch in speziellen Beziehungen erscheinen lassen, sind höchstens für Reliefs geeignet. Unter diesen gedenke ich nur der Sage, die ihm mit Hebe eine Rolle ertheilt, welche sonst den Dioskuren zukommt: im Kampfe der Athener gegen Eurystheus stürzt sich, die Nachkommen des Her-

*) Meine Schrift: Christus und die Weltgeschichte. Heidelb. 1823.

kules am Feinde des Helden zu rächen, der alte *Jolaos* und wird, auf sein Gebet, für Einen Tag, wieder zum Jüngling. Bei Euripides erzählt in den Herakliden (V. 853) nach Bothe's Uebersetzung, ein treuer Sclave der Alkmene, der Mutter des Herkules:

— — — Welch Wunder nun geschah', vernimm!
Zwei Sterne zu der Rosse Joch herabgesendet,
Verhüllten schnell den Wagen in ein schwarz Gewölk,
Dein Sohn und Hebe war es, sagen Weisere.
Und sieh! entschlüpfend aus der luft'gen Dunkelheit,
Wies er (Jolaos) der Jünglings-Arme schön erneute Form.

Schon Schiller*) nannte die Vermählung des Herkules mit der Hebe *einen Stoff, über welchen hinaus es keinen mehr für einen Poeten gebe.* Denn dieser, sagt er, darf die menschliche Natur nicht verlassen, und eben diesen *Uebertritt des Menschen in den Gott* wollte er — in einer Idylle behandeln, seine ganze Kraft dazu auf einmal zusammennehmen. Ist unser Torso die plastische Lösung *dieser* Aufgabe?

Wir haben antike Gemmen und Reliefs von Herakles, der nach vollbrachter Laufbahn von seiner Arbeit ruht, ja eine Gemme, die vor den verklärt Ruhenden — die Jugendgöttin stellt. Doch kein gerettetes Bild giebt die eigenthümliche Haltung und Stellung des Torso. Flaxmann glaubte zwar in letztgenannter Gemme die Vorstellung desselben wieder zu erkennen. Wollte man dieser Ansicht trauen; so würde sie Winkelmann's Erklärung doch nicht widerlegen, nur unter einen gewünschten individuelleren Gesichtspunkt stellen. Diesem aber widerstreitet, wie es scheint, ihre Form und mehr noch als diese. Zeigt doch selbst eine antike durch Moritz allgemein bekannte Gemme den Prometheus duldend an den Felsen ge-

*) Schiller's Leben, aus den Erinnerungen der Familie. Bei Cotta. Th. 2. 1830. S. 122. Aus einem Briefe an einen Freund nach dem Jahre 1795, nachdem Schiller die Ueberraschung zu erkennen gab, mit der ihn der ideale Geist der Kant'schen Kritik der Urtheilskraft erfüllte. —

schmiedet, in entfernt ähnlicher Lage. Aber ein Prometheus ist unser Torso so wenig, als ein sitzender Herkules, der, im Wagen des Zeus, gegen die Giganten auszieht, der üppigen Omphale dient oder den Gürtel der Amazone holt, der, wie Martial (IX, 102) sagt,

Skythische Knoten gelös't der beschildeten Amazone.

Die moderne Plastik mag einen Herkules mit der Hebe in der Haltung des Torso geben: die antike wird mit edlem Sinne die äufserlicher bewegtere Stellung jener Gemme, doch auch diese schweerlich für freistehende Statuen, vielleicht nur für Reliefs wählen. Auch das Mittelalter, wenigstens Titian, dachte sich den Herkules mit der Hebe anders. Der Grieche läfst mit tiefem, klarem Sinn seine Götter, und in der Liebe selbst den Vater des Herkules, den Herrscher des *Olympos* — *sündigen.* Sein Herkules mit der Hebe ist frei von Titian's zeugungskräftiger Sinnenlust: aber eben so frei von jedem Anstrich sentimental schmachtender Bewegung, selbst von kräftig *entsagender* Betrachtung. Eher noch hätte Apoll die Eumeniden, als unser Torso eine *fertige* Hebe vor sich. Auch ist er kein Bild jener Gemme. Der gelehrte Gedanke verschwindet vor dem Original. Dieses drängt auf weitere Fragen. Wenden wir uns an das Reich der Poesie!

Kein Herkules auf dem Oeta der Tragiker, dem der Römer*) zurief:

Du bist ein Gott, Dich hält die ew'ge Welt!

stieg, so viel mir bekannt, zu *der* Höhe, die in diesem plastischen Fragmente wie ein Hymnus, doch einfach, ohne mystische Nebenbedeutung, herrscht. Das Volk, aus dessen Schoofse Sophokles hervorgieng, der Tragiker, der in seinem Oedipus auf Kolonos die geistige Weltanschauung des Christenthums *unbewufst* gleichsam phrophezeihte, in seine Antigone die Liebe mischte, die sonst nur die christliche

*) Der angebliche Lucius Annäus Seneca im Herkules Oetäus.

Dramatik so tief in ihre Dichtung webte, — dieses bildende Volk konnte wohl in seiner plastischen Kunst dieselbe Kraft seeliger Verklärung am Sohne des Zeus darstellen, die der Tragiker an der geringeren Gestalt des Oedipus entwickelte, oder wenn es ein Herkules mit der Hebe wäre, die Lust und *Heiterkeit* derselben Liebeskraft, welche tragisch in der Antigone spielt. Aber diese Liebe der Hebe, obwohl jedes tragischen Zuges beraubt, kann hier nicht entscheiden, und jene Verklärung droht, näher verfolgt, in ihr Gegentheil umzuspringen. Denn unser Herkules *scheint*, woran Heyne, Ottfried Müller und Andere schon erinnerten, die Stellung und Bedeutung eines kleinen Standbildes von Lysippos zu haben, welches der römische Dichter Statius (Sylv. IV, 6.) beschrieben hat. In *diesem* Bilde hatte Herkules die Bedeutung — eines *Trinkers* (*bibax.*). Es stellte ihn als Epitrapezius dar: in der einen Hand den Herkules-Becher (Skyphos), in der anderen die Keule, den Kopf voll Ausdruck der Heiterkeit, nach einer Stelle bei Martialis (IX, 44) zu den *Sternen gewendet, die er getragen hat*: ein grofsgedachtes, kaum fufshohes Standbild: Tafel-Zierde bei Festmahlen trinklustiger Gäste.

Derselbe Held, der wie Euripides*) sagt, die gestirnten Götter-Sitze auf starkem Nacken getragen; dem Zeus den Donnerwagen gesendet hatte, um gegen die Brut der Giganten *ihm* zu Hilfe zu eilen; den er das Fest dieses Sieges unter den zechenden Göttern mitfeiern liefs; eben dieser war Griechen und Römern — ein Trinker, der mit der Kraft, die Alles bezwang, jedem Uebermaafse gewachsen, durch nichts aus seiner *Heiterkeit*, so wenig als Sokrates in Platon's Gastmahl durch das ungewohnte Maafs, aus der Besonnenheit zu bringen war. Ein Zeichen dieser Eigenschaft blieb, unter anderen, sein riesenhafter Becher, das goldene *Trinkgefäfs*, ein Geschenk des bezwungenen Okeanos, dessen er sich *zu*-

*) Im wüthenden Herkules. V. 382. u. 173.

gleich als Fahrzeuges auf den unergründlichen Fluthen dieses Gottes bediente, und das zu den lieblichsten Bildern Veranlassung gab. Noch heute sehen wir in der Villa *Albani* einen *Liebesgott*, der auf einer Leiter in den grofsen Herkules-Becher zu steigen im Begriff ist. *So* kennen wir unseren Helden aus zahlreichen Quellen, so durch Epicharmos, bei Athenäos (I, 10), vor Allem durch Euripides in der Alkestis (V. 750). Hier stellt er im Hause des Admetos den Kontrast der kräftigsten Lebenslust gegen die Trauer um die abgeschiedene Alceste dar, bevor er sie als treuer Gastfreund den Armen des Todes entreifst, um sie dem Gatten wieder zurückzuführen. Selbst der Sklave, der ihn bedient, empfindet bitter seine unerhörte Sinnenlust:

Viel andre Fremd' aus vielen Ländern sah' ich schon
Zum Haus' Admetos' kommen, und ich brachte dar
Des Trankes und der Speise; doch so schlimm, wie Den,
Der jetzt hereintrat, nahmen wir noch Keinen auf.
Denn erstlich, da er trauervoll den König sah,
Gieng dieser dennoch kühnlich durch des Hauses Thor.
Dann, trotz dem Unglück, nahm er nicht bescheidentlich
Die dargebrachten Gastgeschenk' aus unsrer Hand:
Nein! wenn wir was nicht brachten, trieb er uns dazu,
Und froh, den Epheu-Becher haltend in der Hand
Trank er der schwarzen Reben ungemischten Saft.
Bis nun des Wein's aufsteigend' Feuer ihn erhitzt:
Da kränzet er mit Myrthen-Zweigen seine Stirn,
Ein rohes Lied herheulend. Zwiefach tönt es da.
Denn also sang er, solcher Unfäll' uns'res Herrn
Nicht eingedenk, und um die Fürstin jammerten
Wir Diener. Dennoch zeigten wir dem Fremden nicht
Die nassen Augen, denn Admet verbot es uns.
Also bedien' ich nun im Schlosse diesen Mann,
Der ein verschlag'ner Dieb wohl und ein Räuber ist.
Sie aber schied von dannen, und ich folgte nicht,
Begrüfste nicht im Tode die Gebieterin,
Die mir und allen Hausgenossen Mutter war.
Denn tausend Uebel hat sie von uns abgewandt,
Des Gatten Zorn besänftigend. D'rum hass' ich nicht
Mit Recht den Fremdling, der in diesem Leiden kam?

(Bothe)

Ein ähnlicher Herakles könnte etwa *höchstens* der lysippische (?), sicher aber nicht der unserige sein. Die Erinnerung an den Trinker, der aus Liebe zum Gastfreund den Tod bezwungen, kann *vor* dem Torso aufsteigen, nicht haften. Ist *dieser* ein Trinker, so ist es immer der verklärt-ruhende: was kann *dieser* anders leeren als — durch einen *halb*modernen Ausdruck Ihnen die Sache näher zu bringen! — den Becher der Unsterblichkeit, die er *besitzt!* Hebe hat ihm denselben gereicht! Aber ihrer Gegenwart bedurfte der Plastiker nicht, der schon ohne sie den *Vergötterten* zur Anschauung bringen konnte. Dem sinnlichen unübertroffenen Trinker würden die Adern schwellen. —

Vernehmen Sie über den lysippischen Herkules, *treu* nach Statius, Feuerbach's Worte (S. 298.): „Kaum von der Höhe eines Fufses, klein anzuschauen, wurde das Bild als grofs empfunden, und in *dieser* Empfindung war es *Herkules*; es war, wie Statius singt, die Brust, an welcher der Verwüster von Nemea zerdrückt ward; es waren die Arme, welche die Tod-bringende Keule trugen, und die Ruder der Argo zerbrachen. Eine so mächtige Täuschung der Bildung war im kleinsten Raum enthalten; und während das Bild des unermüdeten Ringers in irdische Kolossalgröfse heranwuchs, verklärte es sich in der heiteren Miene des Angesicht's zu jenem Halbgott, der aus der ötäischen Asche zu den Sternen emporgehoben, *zum ersten Male* den himmlischen Nektar kostet. — In dämmernde Nebelferne war das rein Sinnliche des Bildes entrückt, und wurde von da als ein grofses Phantasie-Gebilde reflektirt, das nun auch die sachliche Form, in einem ganz anderen, doch ihrem wahren Lichte, erscheinen liefs. Es war für den Beschauer dieser Herkules — aus Erz, und doch wieder Herkules selbst: das enge Gefäfs eines Bildchens mit unendlichem Gehalt; es war ein Hier und eine Ferne, in einem und demselben Momente ein steetes Dasein und Entweichen. Die (früher angeführten) Wunder der wunderthätigen Tempelstatue hatten sich in diesen Bildern wiederholt. Aber das materielle Leben des Idols

war nun zum ideellen verklärt, die dämonische Kraft zur poetischen Wirkung, jene grob sinnliche Bewegung und Empfindung zur metamophorischen des Kunstwerkes geadelt."

Lassen wir diesen Worten, die uns den *heiteren* Herkules des Statius zur Anschauung bringen, ein Epigramm des Martialis (IX, 44) auf das lysippische Rundbild, nach Willmann's Uebersetzung, folgen:

Der hier, hartes Gestein mit gebreitetem Vliefse des Löwen
Sänftigend, sitzet: der Gott, mächtig in winzigem Erz,
Und mit gehobenem Blick zu getragenen Sternen emporschaut,
Welchem die Linke vom Stamm glüht, und die Rechte vom Wein:
Ist nicht neuerer Ruhm, nicht unseres Meifsels Erhebung:
Schau Lysippus Geschenk, edler Begeisterung Werk.
Diese Gottheit besafs der Tisch des Pelläischen Herrschers,
Der als Sieger erlag, schnell nach gebändigter Welt.
Hannibal schwur als Knabe bei ihm am lybischen Altar;
Er hiefs Sylla, Dich auch legen die Herrscher-Gewalt,
Höchlich erzürnt ob den stürmischen Schrecken des schwankenden Hofes,
Freut er sich, dafs er anjetzt Laren des Bürgers bewohnt,
Und wie er ehe der Gast bei'm frommen Molorchus gewesen,
Wünscht er jetzo der Gott Vindex, des weisen, zu sein!

Schon aus den Besitzern des Bildes sieht man den Werth, den das Alterthum darauf legte. Der Pelläische Herrscher ist Alexander, dessen Zeitgenosse Lysippos war. Er, Hannibal, Sulla hätten das Erzbild besessen? Dem Dichter wird es lebendig: darum schliefst er mit Molorchus, dem Hirten, der den Herkules bewirthete, als er auszog, den nemeischen Löwen zu würgen; derselbe, dem Domitianus, von Martial oft *als Herkules* vorgestellt, eine Kapelle (*Sacellum*) neben dem Herkules-Tempel gründete, den er bauen liefs*).

*) Derselbe, dessen wir nach Martialis schon in der 2ten Vorlesung S. 32 gedacht haben.

Liegt in jenen Worten, welche Feuerbach nach Statius, ohne Bezug auf den Torso, gab, mit der ästhetischen und kunsthistorischen Bedeutung des lysippischen Bildes, die volle Basis der Erklärung unseres Sturzes? Was in jenem Bilde noch metaphorisch, scheint in diesem volle Sache: die Verklärung des lysippischen Standbildes im Torso Realität; was in jenem ein Hier und eine Ferne, ein steetes Dasein und Entweichen, der unendliche Gehalt im Kleinen im Torso der einzige, wirkliche vollendete Inhalt, ungetheilte Gegenwart der Idee: seine Heiterkeit durch und durch göttliche Lust; das tiefste lebendigste Wesen griechischer Plastik, *wenn* irgendwo, dann hier ohne jenen Zug des Schmerzes, jenen „Schatten sinnender Schwermuth", der jeder plastischen Individualität, allen Götterbildern zusteht. Diesen Schmerz hat Herkules ausgekämpft. So lebt er in der tiefsten Mythe, im gemeinsten Volksglauben, so geben ihn alle Dichter. Der Herkules des Statius quillt voll Heiterkeit, freut sich des Nektars trotz der starren, wie der Dichter sie vorstellt, noch sauer- und scheel-sichtigen Juno, die in einer anderen Statue bei Martialis (IX, 66), wo der Held als vergötterter Halbgott erscheint, schon versöhnt ist. In dieser Versöhnung wurde er auch als Portrait-Statue, zumal Domitian's behandelt. An solche Behandlung läſst aber unser Torso so wenig glauben, als der vatikanische Apoll an Aehnlichkeit mit Nero.

Die Freiheit von jeder gemein sinnlichen Beziehung entfernt aber den Torso noch keineswegs völlig von dem lysippischen Erzbilde, *vorausgesetzt*, daſs dieses im ausgesprochenen Sinne gefaſst, daſs der Torso nicht als blos vergröſserte Marmor-*Kopie* betrachtet werde. Und was heiſst Vergröſserung in solchem Bezuge? Erlauben Sie mir, die Frage, um sie kurz zu behandeln, durch eine Erinnerung zu beantworten! Als ich Hemmelingk's Christophorus vor Jahren (1821) zum ersten Male gesehen, auf der Eile der Reise und durch Krankheit auſser Stand, bei diesem Wunderbilde

auch nur kurze Zeit zu weilen; hatte sich diese Gestalt mit dem Christuskinde so mächtig in mein Gemüth geprägt, dafs sie in der Erinnerung zur Riesen-Gröfse mir heranwuchs, und als ich später das herrliche Flügelbild wieder erblickte, überraschte mich von Ferne die äufsere Kleinheit: in der Nähe begriff ich, wie es mir so grofs dünken mochte. Warum konnte nicht der Anblick des lysippischen Herakles den jüngeren griechischen Meister entzünden, diese Gestalt wie an Umfang der Menschen-Gröfse ähnlicher, so an Bedeutung der Gottheit näher zu bilden? Dafs der Bildner dadurch, dafs er frühere Leistungen frei *wiedergeboren*, über den Rang jedes Kopisten weit hinausgerückt wird, sahen wir klar, schon bei Apoll und Aphrodite. *Nicht Stoff*, *nicht Form*, die *Einheit beider*, die Grazie der Wahrheit, keiner Nachahmung zugänglich, sichert den Werken der Kunst Unsterblichkeit *). Und wann die Barbarei der Zeiten das Schönste zertrümmerte; der Geist des Schönsten athmet dennoch laut und frei in den Resten seiner Wunder. Auf allem Schönsten ruht unerbittlich nach griechischer Sage das Loos des Adonis; aber Adonis spielt, von Allen geliebt, noch in den Wohnungen der Persephone, und noch in der Erde Tiefen zeigt, wie Euripides sagt, der Ruhm den Edlen.

Verschwand bei wahren Meister-Werken schon die Frage nach Original und Kopie in die tiefere nach der Arbeit der Jahrhunderte, nach dem Leben der Nationen, wuchs vor dem Auge des Beschauers aus hinterlassenen Trümmern die ganze Gestalt hervor, der die geretteten Bruchstücke gehörten; so erfüllt uns, gleich stark mit jener Begeisterung, die über Alles Kleinliche und Persönliche hinausschaut, der Gedanke, dafs wir fast von all diesen Werken keinen *namhaften Meister* und nur durch vergleichende Untersuchung das Zeitalter kennen. Was hilft die verlassene Inschrift, die mit griechischen Buchstaben aus ziemlich später Zeit den Künstler

*) Hertha, Almanach für 1836. S. 245.

Apollonios*) als den Bildner des Torso bezeichnet. Ihre Schreib-Art, das Kursiv-Onega, führt nur darauf hin, was wir schon aufserdem sehen, dafs dieses Werk, wenn auch vielleicht nicht *sehr* lange nach Lysippos, doch jeden Falls eher später, als früher vollendet ist. Es steht indefs dem Gipfel wahrer Plastik noch näher, als selbst Apoll, und trägt, trotz aller Kunst der Anatomie, die Wissenschaft noch weniger zur Schau, als in diesem der Fall sein würde, wäre seine theatralische Haltung nicht mit bildender Kraft poetisch begründet. Der plastische Geist versenkt, wie der epische, den Namen, in die Sache. Homer's Genie lebt, wie die Dichter der Nibelungen, namenlos in den Gesängen, die der Nachwelt blieben. Sein Name *ist* sein Genie, seine Muse — Triumph-Gesang der Unsterblichkeit (S. 137). Nicht dem Künstler, nur der Zeit, die ihn verläfst, auch nicht jener Zeit bleibt die Schmach, die in der Freude über seine Sshöpfungen den Meister wieder vergifst, dem diese Freude unbewufst mit arbeiten half. Wie schön belehrt uns hierüber Martialis in einem zweiten Epigramm (IX, 45) auf das lysippische Rundbild:

. Neulich fragt' ich den Herkules des Vindex
Welcher Künstler gemacht die Wunder-Arbeit?
Lächelnd, wie er gewohnt ist, leises Winkes
Dichter, sagt' er, verstehest Du nicht griechisch?
Denn dort unten die Inschrift sagt den Namen.
Ja, ich lese, Lysipp's; von Phidias glaubt ich's.
(Willmann.)

Da haben wir, in Bezug auf Lysippos, wieder ein Beispiel; wie unbestimmt römische *Dichter* die älteren griechischen *Plastiker* fafsten, wenn auch Martial mit dem Namen Phidias, dem Besitzer des Bildes schmeichelnd, nur das höchste Lob sagen will. —

*) Vgl. Winkelmann's Kunst-Gesch. X, 3. §. 15. ff. Werke v. H. M. und J. Schulz. Bd. VI. Abth. I. S. 165. ff. Dresden 1813.

Doch! worauf gründet sich die Hypothese, dafs der Torso ein vergötterter Herkules: denn nur *sie* führte mich darauf, mit dem heiteren Haupte ihm den Nektar-Becher zu geben! Sie ruht auf Winkelmann's begründeter Lehre von den blutfreien *Göttern* der Epik und Plastik. Auch Bildsäulen der *Heroen, im Stande des Lebens,* sind indefs häufig ohne Adern und die kräftigen Ader-Schnüre des farnesischen Herkules können als Gegensatz kaum zur Folie *dieses* Werkes dienen! Wie also? Sprachen wir nur Worte, ohne zuverlässigen Inhalt? entwindet sich unser Sturz gänzlich der bisherigen Entwickelung? Müfste vielleicht der verklärt ruhende Trinker etwas gerader gehalten, weniger rechts vorgebogen sein, die Muskel-Spuren des linken Armes weniger, die des Halses mehr heben etc.? Vielmehr! welche *Bewegung* liegt in dem Werke? Jeder wiederholte Anblick scheint durch den *Reichthum* des Lebens der darin aufquillt, jeder alten und neuen Ansicht zu spotten, indem er *immer neue Schönheiten* entdecken und als eigene Seiten zur Basis einseitig selbstständiger Erklärungen werden läfst. Man sucht, nicht glücklich, im *Apoll* die Schöpfung eines glänzenden Augenblick's, im *Laokoon* das Werk unergründlich besonnener, in anhaltender Ruhe thätiger Begeisterung, wenn man übersieht, dafs in beiden, wie in jedem Kunstwerke, beides wirkte. Im Torso aber wirkte beides mit gleich starker, völlig gleichmäfsig vertheilter Kraft. Seine *Stärke* d. h. seine *Natur* ist *Geist*, sein Geist durch und durch lebendige That, seine Ruhe so voll Wirklichkeit, dafs sie oft mit dem Scheine starker Bewegung, ja einer Anstrengung überrascht und im Ernste mehr als Ruhe, dafs sie — Bewegung, man möchte sagen, der vollendeten Ruhe oder doch einer Sicherheit ist, der selbst der Himmel *nichts weiter* zu bieten hat. Aber diese Bewegung will, gleich der ruhevollen Zuversicht, *bestimmt* gefafst sein? Ist sie Bewegung *nur* des Geistes, seeliges Bewufstsein, ein Denken gleichsam des Halbgottes, Ausdruck der *vollbrachten* Aufgabe, des Triumph-Gefühles, das den Helden nicht verläfst, der Menschen und

Götter bezwungen und zum Halbgott *sich selbst* gemacht hat? Oder ist sie noch Bewegung *während einer That?* Die Freiheit von Adern widerspricht ja dieser *Frage* nicht! Die eigenthümlich plastische Ruhe des Ganzen? — eben so wenig! Diese würde blos zeigen, daſs der Held in einer *That* begriffen ist, *deren Gröſse ihn völlig beseeligt*, in einer unermeſslichen That, die er, aus eigenem Antrieb unternommen hat, und, wenn in höchster Anstrengung, doch mit der *Leichtigkeit* eines Weltüberwinders, mit der *Sicherheit* eines Gottes vollbringt! Diese Gottheit, so zu sagen, seiner Kraft wäre dann — seine Verklärung, die That selbst eine solche, welche *eben so viel Ruhe, als Anstrengung*, die stille Gelassenheit und gehaltene Kraft forderte, die Alles, was sie *will*, frei für Alle durchführt. Wo finden wir eine solche, so wunderbare That, welche die Wahrheit ruhevoller Verklärung so vollendet schon in sich trüge, daſs ihre Energie der unermüdeten Bewegung des Himmels, ihre Festigkeit seiner Stille und Gelassenheit*), ihr Wollen an Stärke dem Schicksal gleich käme.

Das Bild allein giebt Antwort. Etwas nach Rechts vorgebogen, scheint es im Ganzen — kraftvoll bewegt, die Haltung der unteren Hälfte des Leibes wie aufwärts gestemmt, die Halsmuskeln auf der Rechten etwas nach oben vorgewendet. Da ist auch von der Schulter eine kleine Spur, auf der Linken keine vorhanden, der Rücken und Alles (auch auf der letzt genannten Seite) kräftig ausgebildet und das ruhevolle Spiel der Muskeln durch und durch energisch, eben so strebend, wie der Unterleib, als versöhnt, wie Alles: je öfter, je länger man hinsieht, desto sichtbarer*). Jede Anstrengung in

*) Es ist nicht zu besorgen, sagt Aristoteles, daſs der Himmel je ermüde. Und an einer anderen Stelle: nicht übel dichteten die Alten, daſs Atlas, der die Erde trägt, auf dieser selbst ruhe etc.

**) Die genauere Schilderung würde eine Sprache fordern, die zwar beweisführend, doch hier nicht am Orte wäre: die anatomische.

der Bewegung stellt sich durch und durch als überwunden dar. Nur darf man den Anblick *dieser* plastischen Einheit von Ruhe und Streben, Alles Schönste, die ganze Transparenz des Wesens im Bilde nicht völlig von Abgüssen in Gyps erwarten, der gegen den plastisch-elastischeren Marmor ein kaltes, rohes Material ist, und immer nur eine *Abstraktion* des Originals giebt!

Aus eigenem Antrieb hat Herkules Laomedon's Tochter, Hesione von dem Seeungeheuer vor Troja befreit, Antäos in Lybien erwürgt; Busiris in Aegypten und Kakus in der Gegend von Rom überwunden; Alceste dem Tode abgerungen; den alten *Sonnengott* mit drohendem Pfeile gebändigt; Apoll den Dreifufs genommen; *Okeanos*, und den Herrscher der *Unterwelt* bezwungen; die eifersüchtige Gattin seines Vaters, Juno, die Königin des *Himmels*, verwundet; den Thessalischen See in's Meer geführt, auf seinem Zuge nach Westen die Landenge des Weltstroms gesprengt, dem alten Ocean seine Rechte wieder erstattet, und die *Berge* Abyla und Kalpe als *Säulen* des Zieles seiner Thaten an den *Gränzen* der Erde, wo die Sonne der alten Welt in die Nacht der Gewässer sinkt, mit eigener Hand *aufgerichtet*. Der Held, der auf die *Bitten* des Zeus die Giganten geschlagen und trotz desselben den Prometheus und in ihm die Rechte der *Menschheit* gerettet; der aus freiem Willen, den Himmel und die Gestirne (Juno und Helios etc.); die Unterwelt und den Ocean; der die alten Mächte des Himmels, der Erde und des Meeres und unter den neuen Göttern Alle besiegt, die seinem Wollen widerstrebten; vollbrachte, bevor er auf dem Oeta in Flammen sich verklärte, noch *Eine* That, welche die Gröfse aller früheren in sich zu vereinen und den *Uebergang in seine Vergöttlichung* zu bilden scheint. — Der Mythus wird *riesenhaft*, mäfsigt aber durch die *Grazie*, die ihn nie verläfst, den Ausdruck der Kraft, die das Unmögliche wirklich zu machen droht. „Der, welcher“, wie Moritz erinnert, „den *Prometheus* befreite, half auch auf eine Weile, dem *Atlas* den

Himmel tragen, und nahm die ewig drückende Last von Japet's Sohn auf seine Schultern.“ —

Dies ist der einzige Akt, in welchem der Torso noch gedacht werden mag und wenn eine That, dann kann keine geringere *dieser* Gestalt entsprechen! Wie also bei'm vatikanischen Apoll die Wahl, so weit vor einem Kunstwerke Wahl noch gilt, nur zwischen dem Besieger des Python und der Eumeniden, schwankt sie hier, dünkt mich, nur zwischen dem göttlich heiteren Helden, der entweder die Sternenwelt *trägt* oder *in* ihrem Himmel den Becher der Unsterblichkeit leert, den plastisch gemäfsigten Riesen-Becher, den er im Olymp wiederfindet, wie Philoktet seine Pfeile in der Unterwelt. — Die *Spuren* der Schultern, der Richtung des linken Armes, so weit die Anatomie sie noch bestimmen kann, das ruhevoll starke Spiel der Muskeln des kräftig ausgebildeten Rückens sprechen so wenig gegen jene Vorstellung, als die Unähnlichkeit mit dem *Atlas* zu Neapel und anderen Darstellungen der Art, deren ich mich gegenwärtig entsinne, wo mir die Mittel zu reicher Vergleichung versagt sind. Suchen Sie an günstigeren Orten selbst nach und gönnen Sie sich die leichte Mühe, *alle* Stellen der Alten zu prüfen, die den himmeltragenden Halbgott oder eine Gestalt verherrlichen, die der unserigen gleicht!

Die übrigen hier nicht erwähnten Thaten, welche Herkules aus eigenem Antrieb vollzogen, waren sämmtlich zu wenig *allgemein* bekannt, als dafs sie Gegenstand eines *plastischen* Werkes von *solchem* Gewicht hätten werden können und unter den genannten ist *nur* an jene zu denken. Eben so entziehen sich die übrigen Scenen aus der Laufbahn des Helden, seine zwölf Thaten, dieser Frage: der Sieg über den nemeischen Löwen, die lernäische Schlange, den erymanthischen Eber, die Hindin der Artemis, die Stymphaliden, die Eroberung des Gürtels der Amazonen-Königin, die Reinigung des Augias-Stalles durch den Flufs Alpheus, dem der Held neue Bahnen gebrochen; die Ueberwindung des feuerspeienden

Stieres von Kreta; des Diomedes mit seinen Rossen; des dreiköpfigen Geryon; die Eroberung der Hesperiden-Aepfel und die Bändigung des *Höllenhundes*, wo der Halbgott dem Tode in dessen eigenem Reiche trotzte und was mit diesen Thaten in Verband steht; seine Einweihung in die *eleusinische Geheimnisse*; seine Fahrt auf Charon's Boot; selbst alle Scenen, wo der rastlose Held sitzend erscheint; die Fahrt auf der Argo, und Alles, was wir schon oben (S. 195) erwähnt, bis auf seinen Sklaven-Stand bei der schönen Omphale von Lydien, der er zur Liebe weibliche Arbeiten übernommen.

In der Atlas-Scene wäre die *sitzende* Haltung des Torso, plastisch gewählt, das einzig Menschliche des bald verklärten Heros. Sie würde (wie sonst mitunter eine gebücktere Stellung des Atlas) den himmeltragenden Halbgott an die Erde binden, und seine übermenschliche Gewalt mit dem Rechte der Wirklichkeit, poetisch einfach, versöhnen: jener Sage gleich, die dem ähnlich kühnen Unternehmen, als der Held den Höllenhund fesselte, mit Pluton rang und die Bande des *Theseus* lös'te, den menschlichen Zug beifügt, daſs es *ihm* nicht gelungen, den Peirithoos zu befreien, welchen Pluton's volle Macht zurück hielt. In diesem Sinne sehen wir im Torso den *ganzen* Halbgott, den Befreier des Prometheus, den Bändiger des Cerberus, aber nicht im Akte dieser Thaten.

Verstehe ich die sparsamen Winke eines ausgezeichneten Archäologen, so wage ich auch für den Träger des Himmels mich kaum zu *entscheiden.* Dieser Annahme zwar geneigt möchte ich vorsichtig mit den Worten schlieſsen: noch heute ist *der Torso des Helden, der die Gestirne getragen,* ein Räthsel, aber das *schönste* Räthsel *aller* Plastik, darum vielleicht dem wahren Kenner — das *deutlichste.* Möchte seine Lösung bald entschiedener unternommen werden! —

Blicken wir nach so flüchtiger Entwickelung auf das Verhältniſs dieses *Torso* zu *Laokoon* und *Apoll.* Diese drei Werke, zumal die beiden letzteren, sind Blüthen einer reifer

und reifer gewordenen Plastik: Schöpfungen *einzelner*, vom Undank stumpfer Zeiten bald vergessener, doch darum nicht minder glänzender Talente die sich noch hervorthaten, als nach und nach das Leben griechischer Kunst zu erbleichen begann. Diese letztgenannten Werke, nicht die älteren Niobiden (S. 132.), sind ein Aeusserstes für die antike Plastik; sie zugleich, neben wenigen anderen, die lebendigsten Zeugen, *daſs der Geist Griechenland's, das plastische Leben*, frei gehalten von den Schwachheiten des Tages, *nicht ersterben konnte mit seiner politischen Macht*, und keiner fremden Richtung folgen mochte, ehe er sich nochmals *in sich* zusammennahm, als das Schicksal der Welt, seinen Untergang bereitete; vielmehr, ehe er noch das letzte Aeusserste geleistet, *sich* völlig selbst entwickelt, *seine* Zeit erfüllet hatte. Mag Apoll, weit jünger, als der Torso, ja das jüngste dieser Werke sein, mit dem Verfall, der nach Nero die klassische Welt ergriff, scheint, mit glücklichen Unterbrechungen (S. 121.), doch *immer* empfindlicher auch die griechische Plastik in die allgemeine Verwirrung gerathen zu sein. Aber sie *schied glänzend* aus einer undankbaren Zeit, *wie sie glänzend geboren war* in einer Welt voll Leben und Anerkennung. Von Göttern und Halbgöttern leitet sie ihren Ursprung ab, mit dem Priester-Helden Laokoon und dem Gott der Musen nimmt sie Abschied in Italien. Die Namen ihrer ersten Meister wurden mythologisirt, die ihrer letzten verschwanden, die anderen sind meist unbestimmt.

Wenn es des Gegenstandes nicht unwürdig, in der Sprache einer kranken Philosophie, die in ihren gesunderen Tagen auf die Aesthetik mächtig und nicht ohne Vortheil wirkte, zu sprechen; so könnte man in *Laokoon* die Realität, in *Apollon* die Idealität, im *Torso*, wie er auch ein Halbgott ist, die Einheit beider bewundern, die reife Wurzel dieser Richtungen. Doch so tief stieg jene Lehre nie in dies Einzelne, weil sie, erfahrungslos, an *solcher* Wirklichkeit zu scheitern besorgte. Hier hätte sie Recht, wenn sie auch kein Werk der

Vorsehung darin sucht, dafs drei so vollendete, so unter sich verschiedene Denkmale aus dieser Zeit im Vatikan erhalten sind, in dieser Schädel-Stätte der alten Kunst, wo man eher einem Gott, als einem Menschen-Kinde begegnet.

Wäre es rathsamer in Bildern zu reden, die dem Sinne des Tages besser entsprechen; so müfste ich, in moderner Haltung, durch Vergleichung mit christlicher Anschauung den Schattenrifs dieser Werke Ihrer Einbildungskraft näher bringen. Da dürfte *Laokoon* wie ein dramatisches Weltgericht der Plastik, wie ein Gottes-Urtheil des Heidenthums erscheinen, das in den *letzten* Zügen seiner Vollkraft den *Ursprung* seines klassischen Lebens, die Krisis seiner *ältesten Geschichte*, in dieser heiligen Helden-Scene zur Anschauung rief. Denn in diesem Werke erscheint, jener schwankenden Redeweise zu folgen, in vollster Entwickelung die höchste tragische *Realität;* im *Apoll* die Herrlichkeit eines allentsühnenden *Ideals*, der Sieg des Gottes der heitersten Geistesfrische über die finstersten Mächte der Urzeit. Als Gott gegen alte Götter war er zugleich Entsündiger des bedrängten Heldensohnes, nach Sagen aus *derselben* Vorgeschichte. Kein gröfseres Drama mit höherem, tiefer gemäfsigtem Pathos hat (in gebundener Gruppe) die klassische Plastik, als Laokoon; kein theatralischeres, lebenstreueres Wunderbild ächter Schönheit als *Apollon* geliefert, in keinem Werke beide Seiten, Leben und Seele, Alles erhabener und anmuthvoller verbunden als im *Torso.* Wenigstens hat mich kein Werk des Alterthums bei'm ersten Anblick mächtiger, keines bei anhaltender, immer frischer Anschauung tiefer nachwirkend ergriffen, als diese zertrümmerte Reliquie einer klassischen Hand, die den massigsten, sinnlichsten, noch allein übrigen Theilen einen Geist entathmen läfst, welcher das Herrlichste aufschliefst und diesem Sturz das Siegel aller Geheimnisse antiker Plastik aufdrückt: in ihm hat jener Gewaltige, aus dem innersten Lebens-Grunde des Geistes frei hervorwirkende Trieb plastischer Schöpfungskraft seine Wun-

der *allseitig* offenbart, das Unvereinbarste verbunden: die lebenskräftigste Individualität mit der allgemeinsten Hoheit, die treueste, wie man sie nennt, sinnlichste Naturseite mit dem höchsten Adel des Geistes. Dieser Sturz allein erklärt mir anschaulicher, als alle gelehrte Theologie, wie es möglich war, dafs Nationen, zumal solche, denen die plastische Kunst, wie den *Hebräern*, abgieng, diesen Mangel dadurch sich zu ergänzen suchten, dafs sie in wahren, tiefen Poesieen von verklärten, auferstandenen *Leibern* sprachen. Denn ein *solcher* Leib *ist* dieser Torso! —

Mag es sein, dafs Griechenland Gröfseres noch geleistet. Wir sind an erhaltene Reste, *hier* nur an diejenigen gewiesen, die *Italien* noch besitzt. In Frankreich, Deutschland ist nichts gleich Hohes. Nur die Originale von Phidias in London könnten wetteifern. Da uns, statt dessen, die bildende Kunst des Mittelalters bald näher beschäftigen wird, so mufs ich vorerst die gewählte Vergleichung einigermafsen entwickeln.

Nannten wir (S. 130 ff.) Niobe eine *mater dolorosa* der Griechen, so sahen wir sie in der Fülle des Unglücks menschlicher Hoheit, im Schmerz der Seele, die mit erzürnten Göttern „rechtet," ihrer Gröfse sich bewufst, dem Schicksal sich ergeben, dem unabwendbaren, und zu Stein *erstarren*. Die Leidens-Mutter der christlichen Kunst fühlt das Schwert im Busen schneiden und athmet im Schmerz allversöhnende Wonne, jene Inbrunst, die den Gott der Liebe, die Liebe selbst zum Gegenstand und Inhalt hat. *Sie* ist über jede Erstarrung *hinaus*. Doch ihre Darstellung verschwindet häufig in einer Demuth, der die Kraft jener Selbstständigkeit entgeht, die Winkelmann mit Fug und Recht als die *klassische Tugend des Lebens und der Kunst* gerühmt, deren Verlust Er der modernen Welt, mitten in Rom, zum Vorwurf gemacht hat. Jeden Schmerz veredelt, indem sie seine Tiefe fafst und giebt, die wahre Kunst: die klassische liebte in ihm Heldenkraft, Widerstand, Ueberwindung, die moderne Seelenkraft, Entsagung, Trost. Jene Art der Veredlung des Schmerzes

war in der Kunst des Alterthums fast *allgemeiner* Ton und Gedanke. Der moderne Zug des Trostes aber, meist eine schwächere, doch wenn durch Entsagung gestählt, eine tiefere Seite, wurde in der neueren Kunst häufig als blose *Salbung* in der *Furcht* des Herrn und nur von den *höchsten Meistern* so behandelt, dafs in ihm die Furcht in *Liebe* sich verwandelt, und dafs er in der Liebe, die in ihm liegt, die Energie der Liebe, die Alles überwindet, den Sieg des Geistes darstellt, die Empfänglichkeit und stille Duldsamkeit zum Ausdruck gottinnigster Freiheit, die Entsagung selbst zur Seeligkeit und die *Seele* zum Bilde, ja zum Werkzeug (zum Organ) des *Geistes* macht!

Mit demselben Rechte, in welchem Niobe mit der Leidens-Mutter, kann *Laokoon*, der Helden-Priester, der seinem Vaterland zum Opfer fiel, einem Märtyrer, ja dem Gekreuzigten der neueren Künstler verglichen werden. Jener steht, tragisch, auf dem Gipfel der Schmach des National-Unglücks und fühlt in *seinem* Schicksal den Untergang *seines Volkes*, den er fruchtlos abwenden *wollte*. Der Gekreuzigte siegt, am Kreuze, über Schmerz und Tod, in der tiefsten Schmach über das Elend der Welt, und rettet, frei, in Gottes-Würde, die verlorene *Menschheit*. Laokoon stirbt in tiefem Weherufe, Christus in dem Worte: *es ist vollbracht! Dieser* unerschöpfliche Gegenstand findet sich aber nirgends in solcher Vollendung dargestellt, als jener beschränktere im Laokoon. Doch sind alle mir bekannten Kopieen, die die Plastik des Mittel-Alters von dieser Gruppe versuchte, vor allen Bandinelli's gepriesene Arbeit im Palazzo degli Uffizii zu Florenz schmählich mifslungen, gänzlich verfehlt, blos technische Kopieen, in der Hauptsache verstümpertes Schülerwerk. Und doch ist diese Arbeit Bandinell's, durch die unverwüstliche Kraft des Vorbildes, werthvoller, als alle eigenen Werke seiner schwachen Hand.

In *Apoll* sahen wir den Gott, der zu Göttern, zu den Eumeniden der Nacht und Vergangenheit sagt:

„Hinaus! ich will's, hebt Euch hinweg!"

Hält *auch diese* Gestalt einen Vergleich mit christlichen Bildern aus? Suchen wir, weil Apoll zu Blutverwandten, zu Göttern spricht, nach Christus, wie er zur Mutter: „Weib, was habe ich mit Dir zu schaffen!" *) wie er von ihr und den Brüdern sagt: „Wer ist meine Mutter, wer sind meine Brüder" **)? Oder suchen wir, dem Anschein geistiger Verwandtschaft folgend, den Erlöser, der den Wort- und Werk-Heiligen, welche das Land erfüllten, zuruft: „ich kenne Euch nicht, *weichet alle von mir*, ihr Uebelthäter!" ***) den Richter, der zu denen auf der Linken spricht: „Gehet hin, ihr Verfluchten, in das ewige Feuer, das bereitet ist dem Teufel und seinen Engeln" †). Dieser Richter müßte, wie bei Buonarroti, dem blitzenden Zeus entsprechen, keinem Apoll! Und die Eumeniden? Sind diese mit *solchen* Engeln vergleichbar? Sie sind, im Sinne hellenischer Kunst, höhere Gestalten und bilden ein festeres, zum Theil berechtigtes Gegengewicht. Dem Erlöser steht als der einzige, zwar nicht gewachsene, doch redewerthe Feind, in *solcher* Vergleichung *nur* Satan gegenüber: Der vatikanische Apoll gleicht dem Heiland, der den Versucher, den er geduldig lange vernommen, zuruft: „*Hebe dich von mir!*" ††) Darum ist auch Apollon, aber kein Bild des Erlösers in solcher Lage allseitig gelungen, nicht weil die christliche Malerei weniger, als die griechische Plastik vermocht hätte, einzig, weil ihr Gegenstand in diesem Bezuge höher, der Gränze des Unerreichbaren, wenn der Kunst etwas unerreichbar bliebe, näher steht! Auch würde sich ein Christus in der Stellung

*) Johann. 2, 4.

**) Matth. 12, 48. Marc. 3, 33. (Luc. 8, 21.)

***) Matth. 7, 23.

†) Matth. 25, 41.

††) Matth. 4, 10. Luc. 4, 8.

dieses Apoll *treu* gehalten, predigerhaft ausnehmen, seiner selbst unwürdig.

Aber der *Torso?* in ihm fanden wir, wenn schwankende Vergleichung gelten darf, ein Spiegelbild des verklärten Retters der Menschheit, des Heilandes, der in den Himmel schon emporgestiegen. Nur den Verklärten wufste, und auch diesen, wie wir bei Raphael sehen werden, nur durch die Kraft malerischer Komposition, nicht durch die alleinige Gestalt, die christliche Kunst *bis jetzt* in entfernt ähnlicher Vortrefflichkeit zu geben, nirgend mit gleicher Wahrheit den zum Himmel Emporgestiegenen, der Alles schon „*vollbracht*“ hat. —

Fassen Sie aber die Bedeutung des Torso nach der anderen, vielleicht treuer begründeten Ansicht, so erblicken Sie in ihm den *wirklichen* Helden, wenn Sie mit mir die Ueberzeugung theilen, dafs seine *ideale* Haltung dem Leben um so weniger fremd ist, je geistiger dieses vor der Weltanschauung *gesunder Kunst* erscheint. Denn diese findet ihre Idee'n nicht als Ideale, sie *sieht* und *macht* (ποιει) sie *wirklich*, mit offenem Auge den Himmel *gegenwärtig*: ihre Gestalten sind „ewig, denn sie *sind*.“ Sie schaut und vollbringt ja Alles, wie Spinoza *) sich ausdrückte, „in der Gestalt des Ewigen.“ In diesem Sinne hält der Herkules des Torso den Himmel und gleicht, stärker als Atlas **), dem aufgerichteten *Christophorus* der neueren Kunst, ja dem *Heiland*, der die Sünden der Welt trägt. Nur vermochten unsere Künstler auch hier noch niemals, die höhere, doch entsprechende Aufgabe in *gleicher* Vollendung zu lösen, wohl aber, besonders die altdeutschen Meister, dieser Lösung, wie Hemmelingk in seinem Christophorus, sehr nahe zu kommen, ja auf der Stufe der Zeit, in der sie lebten, sie

*) Dessen kaum übersetzbare Worte: omnia sub specie aeterni.

**) Meine: Encyklopädie der Philosophie. Bei Reimer 1835. I. 117.

auszuführen und durch solche Leistung jedem Zweifel an ihrer allseitigen Möglichkeit zuvorzukommen.

Mögen diese Schattenrisse, die ich unterbreche, dazu dienen, den *hohen* Standpunkt der neuen Kunst und ihre *praktische* Seite im Voraus ahnen zu lassen; ich finde auf dem Boden, der uns angewiesen ist, keinen Weg, welcher dieses Ziel schon in solcher Ferne anschaulicher wahrnehmen liefse. Nur müssen Sie die Aussicht vorerst teleskopisch betrachten, wenn Sie sich diese Ferne gleich hier näher bringen, die Aufgaben antiker und moderner Kunst mehr als blos vergleichen und erkennen wollen, wie weit dennoch mit der Gröfse der Aufgabe die Kraft der Lösung gewachsen und wie weit die Kunst durch die *That* dem *Bewufstsein* der Zeiten über ihren Inhalt *) vorausgeeilt ist.

In unseren Tagen sucht man die Herrlichkeit plastischer Alterthümer in *England*, wohin im Laufe der Zeit viele Antiken von Rom gekommen sind, theils in Privat-Besitz, theils in das öffentliche Museum. Aber erst in der neuesten Zeit erhielt das königliche Museum in London einen ganz unschätzbaren Zuwachs durch die Reliefs vom Parthenon auf der Akropolis zu Athen, welche unbezweifelt in die Werkstatt und Schule des Phidias gehören. Lord Elgin, 1799 bis 1800 englischer Gesandter bei der Pforte, bereiste, nachdem er von diesem Posten zurückberufen war, Griechenland, beraubte dort das schönste Gebäude des ganzen Alterthums, den Tempel der Athene, seines höchsten Schmucks und führte diesen unvergleichlichen Schatz im Jahre 1814 nach England, wo ihn zwei Jahre darauf das brittische Museum für die geringe Summe von 35,000 Pf. St. an sich brachte. Als diese Werke, die sogenannten elginischen Marmor-Denkmale (*Elgin Marbles*), bekannt wurden, sanken die italienischen Kunstschätze und unter diesen die weltberühmteste aller Sta-

*) Mithin auch der Theologie des Mittelalters.

tuen, der belvederische Apoll, in der Bewunderung des Publikums. Der theoretische Vorwurf des Theatralischen, von welchem Feuerbach dieses Werk dadurch, dafs er seine Beziehung auf die Tragödie erkannte, gerettet hat, wurde, da man die ästhetische Nothwendigkeit dieser Form nicht eingesehen, um so lauter, je mehr man ihre geringere Hoheit zu fühlen glaubte.

In der That herrscht in den elginischen Skulpturen eine Wahrheit und Kraft, dafs sie, selbst im Abgufs, je länger und länger man hinschaut, je lebendiger sich erheben, als gottgeborene, *frei gewachsene* Gestalten einer gewaltigen Vorzeit ihrem Marmor-Grabe zu entsteigen drohen. Lebenskräftig scheint, wie am Tage der Menschen-Schöpfung, die Natur persönliche Gestalt sich zu geben; zum Gotte wird der Flufs, Ilyssus; in selbstbewufster Haltung schaut er dem Kampfe zu, den in der Nähe Götter führen. Hier ringen Pallas und Poseidon um Athen, dort Lapithen mit Kentauren. Alles lebt und Theseus steht, sei die Statue richtig oder irrig gedeutet, mit seiner *Welt* noch heute vor uns und macht den alt-griechischen *Himmel* gegenwärtig: keine Mythe, Wirklichkeit blickt uns an: aus Einem Munde sprechen *Natur* und *Kunst* dasselbe Wort.

Je nach der Natur der Götter und Gestalten, die sie darstellen, zeigen diese alten Reste, so weit man der Restauration folgen darf, hohe, selbst hastige *Bewegung:* so Pallas und Poseidon, so die reitenden Epheben mit fliegender Gewandung. In der plastischen Draperie herrscht schon *malerischer* Reichthum, im Kontrast der Hülle und Nacktheit, in Allem poetischer Zauber. Sollte die Plastik mehr die Kunst der *Erhabenheit*, als der Schönheit sein, so würden *diese* Werke ihrer Bestimmung augenscheinlich mehr entsprechen, als die Grazie des vatikanischen Apoll. Die weitere Entscheidung der Frage fordert indefs theils eigene Anschauung der Originale, die mir bei den englischen Schätzen noch abgeht, theils gelehrte, in das schwankende Gebiet des Stiles

verschiedener Perioden der alten Plastik tiefer, als hier erlaubt ist, eingehende Untersuchung. Schon die Alten, auch ihre Dichter sahen wir (S. 200.) schwanken in solchen Fragen: ungewifs ob sie die Niobiden dem Praxiteles oder Skopas zuschreiben sollten. Noch mehr, der Dichter Martialis, wie Sie in dem angeführten Epigramme (IX, 45.) fanden, irrte bei dem lysippischen Bilde zwischen Phidias und Lysippos, die doch durch Stil und Alter *), wie durch die Sagen-Kreise, die sie bearbeiteten, weit von einander abstanden: oder er würde, was hier um so treffender wäre, angedeutet haben, dafs im lysippischen Werke die ruhmgekrönte Vollkraft des Phidias herrsche. Uebrigens sind Vergleichungen, wie verschiedener Natur-Schönheiten, so der Werke verschiedenen Stils Einer Nation, zumal wo sie in getrennten Kreisen ihrer Mythen-Welt sich bewegen, mifsliche Unternehmen, nur dann berechtigt, wo sich nachweisen läfst, dafs die eine Seite der anderen irgendwie ergänzend entgegentritt oder in ihr mit enthalten, nur freier wiedergeboren ist. So gefafst, beantwortet sich diese Frage leicht, zumal bei *manchen* Kunstwerken, die man dem vatikanischen Apoll an die Seite gestellt hat. Um auf die Diana von Versaille nicht wiederholt zu blicken, erwähne ich nur des *belvederischen Merkur's*. Dieser ist ein herrliches, leicht, ja elastisch gehaltenes Standbild, doch ohne den Geist jener alten Hoheit, ein Knabe gegen den nahen Apoll. Er kommt, scheint mir, aus der Hand eines *grofsen* Schülers, keines entscheidenden Meisters. Bei aller Grazie und Flüssigkeit der Behandlung hat er etwas Seichtes, Gemachtes: eine so leicht verletzliche, als in Wahrheit zierliche Zartheit. Man merkt Regel, wo man Leben sucht, kommt auf den Gedanken, ob nicht an diesem Werke zu lernen sei, wie spätere Künstler den

*) Phidias blühte um 444, Praxiteles 363, Skopas 346, Lysippos 323 v. Chr. nach Wolf. Nach anderen Untersuchungen ist Skopas etwas älter.

Kanon Polyklet's verstanden. Rührt es vielleicht daher, dafs man früher einen *Porträt-Gott*, einen *Antinous* in ihm suchte, selbst den Schatten schmerzlicher Wehmuth, der auf den Lippen spielt, menschlich deutete? die flüchtige, frische, gewandt-entschiedene, überhaupt jene Männlichkeit, welche sonst, zwar in anderem Ton und weit geringerem Maafse, als den Mars, den *Merkur*, im Gegensatz gegen die duftende, aufquellende Weichheit des *Bacchus*, bezeichnet, schwankt in diesem Merkur; wenigstens hält er keineswegs jene Mitte zwischen Milde und Kraft, Anmuth und Erhabenheit, die wir im vatikanischen *Apoll* erkannten, der freilich *kraftvoller* und zugleich grazienreicher gehalten ist, als in anderen Statuen.

Dem Charakter jener alten Hoheit und idealen Würde, der die elginischen Denkmale auszeichnet, stehen andere plastische Reste in Italien näher, aber sie verrathen weder gleiches Leben, noch *gleich* hohe Vollendung. Zwar hat man früher die *Rosse-Bändiger* des Quirinal's an Phidias, sogar an Praxiteles vertheilt, die Kolosse, deren Hoheit auf dem imponirenden Platze, wo sie aufgestellt sind, unter freiem Himmel, jedes Auge spannt, jetzt empor zieht, jetzt mit Schwindel füllt und wieder anzieht! Die „Gröfse der Formen, die Kühnheit der Stellung" zeigt eine hohe Schule, aber keine Hand des Phidias. Näher hat man ihm die herrlichen Köpfe *Jupiter Serapis* und vor Allen den des *Zeus* im Vatikan gerückt. An jenem darf uns Em. David's treffende Bemerkung nicht stören, „dafs die eine Seite flacher als die andere gehalten und die Unterlippe nicht gleichförmig gebildet ist" (S. 190). Serapis aber ist ein neuer Gott, der Phidias nichts angeht. Blos der jovische *Grund*-Typus seiner Darstellung mag Nachbildung der Jupiter-Köpfe aus der Schule des Phidias sein. Eben so wenig ist der *vatikanische Jupiter-Kopf* von der Hand dieses Künstlers, doch sicher ein herrliches Nachbild seines Jupiter-Kopfes oder einer gelungenen Kopie aus seiner Schule. Phidias hat männlich das Ideal des Zeus und der Athene vollendet, kein späterer Bild-

ner vermochte ein höheres zu schaffen. Nun sind aber die schönsten Götterbilder der Alten fast sämmtlich in individuellen Beziehungen gefafst, auch mehrere Bilder von Zeus.

Der Zeus des Phidias war indefs Zeus schlechthin, der olympische, der volle Gott aller Götter und diese allgemeine Haltung bei ihm, wie eine andere bei der Athene von Velletri, am Orte. Aber als griechischer Gott ist auch dieser Zeus eine plastische Individualität, erhaben über das Leben, doch aus dem Leben gegriffen, in der Kunst, wie in der Religion in den Schranken der Individualität gehalten. Auch in *seinem* Bilde mufste, selbst wo es nur Kopf war, die stille Tiefe der Individualität, die dem griechischen Götter-Ideale wesentlich zukommt, wenigstens als Möglichkeit, als Anlage, ja als „Disposition," in ihm der sogenannte „Schmerz der Endlichkeit" an's Licht treten. In ähnlichem Sinne betrachtet Feuerbach in seinem Apoll (S. 107.) unseren kolossalen Jupiter-Kopf: „Unter einem löwenartigen Haupthaare, das mit dem Ausdruck einer gewissen Wildheit an den homerischen Wolken-Versammler erinnert, erhebt sich eine Stirne, deren ruhiges Bewufstsein unerschütterlicher Macht nur dem höchsten Weltgebieter angehören kann. Weit geöffnet ist das Auge, damit der Herrscherblick den ganzen Umfang seines Reich's überschauen könne, indefs hinter der sich tief absenkenden Stirne der Geist in die Ruhe eines grofsen Gedankens zurücktrat. Mund und Wange zeigen nur die Freundlichkeit eines Vaters, aber auf den hochgewölbten Brauen droht noch der furchtbare Ernst des Titanen-Vertilgers. Kaum braucht man den Zug väterlicher Milde mehr hervorzuheben, um einen Jupiter zu sehen, welcher sich huldvoll einer Thetis entgegen beugt; aber auch kaum jenen entscheidenden Zug um die Brauen zu verstärken, oder nur jenen der Milde zu schwächen, um einen Jupiter auf den phlegräischen Feldern in ihm zu erkennen. Ja, man stelle ihn blos in Gedanken mit dieser Scene in Verbindung, so wird man glauben den entsprechenden Zug in der Büste des Gottes

wirklich zu sehen. Denkt man sich diese zur völligen Statue in drohender Stellung ausgeführt, die Füfse schreitend, den zermalmenden Blitz in der Rechten; so erhält der Ausdruck die ganze Stärke des vatikanischen Apoll, so wie im Gegentheil dieser, durch Abstraktion von der drohenden Stellung, sich bis auf einen gewissen Punkt der Ruhe zurückführen läfst.“

Allein mit diesen, mit anderen Beziehungen, die ich umgehe, kommen wir zu keinem unbestrittenen Phidias in Italien, höchstens zu Werken seiner Schule, wenn man von *Schule* sprechen darf, wo das Genie fortwirkt, wie ein elektrischer Funke, der Schlag auf Schlag Allen sich mittheilt, welche Hände haben, die sie sich reichen, die Kraft ertragen können, die vom Genie ausgeht. Denn *nur das Genie hält vollständig und nur zum Theil das Talent die Kraft des Genie's aus* und kann sie werkthätig erfassen und erweitern.

Indem wir uns nun von den in Italien aufgehäuften Resten der antiken Kunst hinwegwenden, sei uns zum Schlusse nur noch vergönnt, an ein Bruchstück zu erinnern, auf welches neuerdings Friedrich Thiersch aufmerksam gemacht hat. Dasselbe findet sich auf dem Schlosse Obizzi zu Catajo in der Nähe von Padua und *soll* in die Reihe der Metopen des athenischen Parthenon gehören, mithin auf die Schule des Phidias zurückführen.*) Desgleichen dürfen wir, mindestens vorübergehend, noch der *vier ehernen Pferde* gedenken, die zu *Venedig* über dem Portale von San Marco stehen und nach alter Sage vielfätig dem *Lysippos* beigemessen werden, wogegen die Kritik bisher nichts Entscheidendes vorzubringen wufste. Lesen Sie hierüber Scholler's italienische Reise I. 222. ff.

Es ist indefs, wie Sie sehen, nicht zu leugnen, wenn man Schöpfungen, die *unbezweifelt* aus der Werkstatt eines der gröfsten Meister hervorgiengen, suchen will, dafs man

*) Scholler I. 148. not.

die elginischen Marmor-Denkmale verfolgen mufs. Nichts desto minder werden die italienischen Sammlungen an Reichthum, an Mannigfaltigkeit der Gestalten aus den verschiedensten Epochen der Kunst, selbst an höchster Vortrefflichkeit und Grazie immer noch den Freund ächt hellenischer Kunst auf italienischen Boden locken. Weder London, noch Paris, München, Berlin oder Wien, noch die durchgeführte Anschauung *aller* dieser Schätze, welche die Energie kunstliebender Fürsten in die erhabensten Paläste alter Denkmale versammelt hat, bietet einen Reichthum alterthümlicher Kunstleistungen, der nur entfernt dem unvergleichlichen Besitze der italienischen Museen gegenüber gestellt werden könnte. Und darum behauptet Creuzer*) mit Recht, dafs Italien auch in der jüngsten Zeit durch eine Fülle neuentdeckter Kunstwerke aller Art, „seit 1827 selbst den *griechischen* Ländern, den Vorrang abgewonnen und nicht blos die Alterthumsforscher, sondern die ganze gebildete Welt in Bewegung gesetzt."

*) Heidelb. Jahrb. 1834. Nr. 16. S. 254.

Anhang II. zur fünften Vorlesung.

Ueber den Ursprung des römischen Volks und dessen eigenthümliche Kunstrichtung.

Rom ist durch seine Lage und Geschichte der Mittelpunkt Italien's. Der Glanz seiner Gröfse hat die übrigen Völker überstrahlt. Unsere erste Jugendbildung versetzt uns nach Italien. Aber wir kennen in Italien vor Allem nur Rom. Hier sind wir einheimisch. Wir bringen seine Geschichte aus Jugend-Erinnerungen mit in die Trümmer dieser klassischen Weltstadt. Ihre grofsen Gestalten und Erscheinungen, ihre welterschütternden Thaten holt jeder aus dem eigenen Innern hervor. Aber das Herrlichste in Rom ist Vergangenheit. Vergangenheit leitet weiter auf Vergangenheit, und wenn die jugendliche Phantasie am liebsten unter den Schatten seiner Gröfse verweilt, geht der gereiftere Geist, tiefer forschend, auf die *ersten Keime* zurück. Wir tragen ein so einziges, vollendetes Gemälde seiner Geschichte in unserer Seele, als wäre sie das Werk eines einzigen, ursprünglich einigen, grofsen Individuum's. Aber wir ahnen zugleich, dafs eine Welt, wie die römische, nothwendig eine Zeit vorgeschichtlicher Gährungen voraussetzt. In keinem Lande erhebt sich, mit einem Male, ohne vorhergegangene Bewegungen, eine neue Welt. Rom selbst konnte nur aus verschiedenartigen Elementen, aus einem Zusammenflufs der Völker entstehen, die in der Urzeit den Boden Italien's bewohnten. Und je geheimnifsvoller diese Urzeit sich jeder Betrachtung zu entziehen

droht, je stärker wird sich jedem denkenden Wanderer die Frage aufdringen: *wer waren diese Volk-Stämme*, aus welchem die uralte Bevölkerung von Italien, insbesondere von Rom, bestand?

Noch staunen wir die kolossalen Trümmer alter Bauten an, die nicht das Werk jener Römer sind, in deren Thaten wir die Ideale unserer Jugend fanden, nicht das Werk jener noch älteren *bekannten* Stämme, welche schon vor Rom's Entstehung Städte gegründet haben, die, wie Perugia, zum Theil noch heute blühen! Weit ältere, minder bekannte Zeiten *vor* der Gründung Rom's sprechen sichtbar noch in jenen Ruinen zu uns, welche den vieldeutigen Namen der *kyklopischen Mauern* tragen: Es sind dies die ältesten Befestigungs-Mauern, aus ungeheuer grofsen, fast unbehauenen Felsblöcken, ohne Mörtel, aufgeführt. Ihre Erbauung reicht in eine Zeit zurück, über welche wir keine beglaubigte Nachricht haben. In Europa fand man deren bis jetzt nur in Griechenland und Italien. Nicht alle sind gleiches Alters. Die ältesten in Italien mögen, scheint mir*), lasgischen und tyrrhenischen, wenige spätere *höchstens* noch etrurischen Volks-Elementen angehören. Ein kolossaler Frohndienst, aber nicht der orientalische der Kasten-Staaten, hat sie aufgeführt. Sie sind Werke mehr der Technik, als der Kunst, und wetteifern an Alter mit Bauten, welche kürzlich Texier in Klein-Asien untersuchte.

Unter jenen urzeitlichen Völker-Bewegungen, die vor der Entstehung des römischen Volkes in Italien Statt fanden, machte die Einwanderung jener Stämme, die unter dem Namen

*) Es gehört diese Ansicht zu denjenigen, in welchen ich mich von Niebuhr's Forschungen, die übrigens grofsentheils mit meinen Untersuchungen übereinstimmen, und ihnen vielseitig zur Grundlage dienen, aus Ursachen entfernen mufs, deren nähere Entwickelung theils in meiner Schrift: über den Ursprung der Menschen und Völker nach der mosaischen Genesis. Nürnberg, Schrag. 1829 gegeben ist, theils einer anderen Gelegenheit vorbehalten bleibt.

Etrurier in die Geschichte traten, eine grofse Epoche. Jene Bewegungen selbst haben nach Niebuhr ihr eigentliches Ziel schon gegen Ende des zweiten Jahrhunderts der Stadt Rom erreicht. Ihr Anfang aber fällt in die mythische Vorgeschichte Italien's.

Diese sagenreiche Vorgeschichte steht mit der Urgeschichte des ganzen südlichen und des westlichen, selbst des nördlichen *Europa* in unverkennbarem Zusammenhang. Im Westen Europa's treten uralt die Namen der Iberier und Kelten, ferner der *Sikuler* und *Basken* auf. Sikuler herrschten vorzüglich in Italien und noch heute hat Sicilien seinen Namen von diesem Stamme. In dem schönen Satyrspiel, das aus dem griechischen Alterthum uns erhalten ist, im Kyklopen des Euripides (V. 699) sagt Odysseus am Aetna wohlgemuth und lustig zu dem geblendeten Polyphemos:

Ich aber geh' an's Ufer und trieb' unser Schiff
Hin durch Sikuler-Wogen in mein Vaterland.

Einige suchen auch baskische Elemente in Italien. Sie lassen sie aus *Afrika* in dieses Land und nach Spanien kommen. Es ist nicht zu leugnen, dafs die National-Stämme beider Küsten des Mittelmeeres, gleich den Pflanzen und Gebirgs-Arten dieser Länder, vielseitige Berührungs-Punkte der Verwandtschaft zeigen, dafs namentlich Phönikier, denen Manche die kyklopischen Bauten zugeschrieben, diese Ufer-Striche aufsuchten, dafs ferner die *Basken* nach Einer Seite hin auf phönikischen Ursprung zurückdeuten, und nach Karl Hermes und neueren Untersuchungen eine merkliche Stamm-Verwandtschaft mit *nord-afrikanischen* Völker-Zweigen verrathen. Ja, es scheint ausgemacht, dafs sie sich weit verbreiteten, die Landstriche zwischen dem Mittelmeer, Ocean und den Pyrenäen entweder gleichzeitig oder nach und nach bewohnten. Selbst in Amerika will man Spuren ihrer Anwesenheit aus Zeiten lange vor Columbus entdeckt haben. Aber in *Italien* sind sie kaum *nachweisbar*. Sie sind den Karthagern, nicht den Römern verwandt. Statt ihrer tritt in

Italien ein anderer Stamm, die *Casken* oder *Casker* auf, mit denen sie auf keine Weise und schon darum nicht verwechselt werden dürfen, weil der ähnlich lautende Name *Basken* d. h. Bergbewohner, neueren Ursprungs und anderer Art ist. Ursprünglich hiefsen, nach Caho's Forschungen, die Basken *Euskarier* und hatten in ihren heutigen Sitzen erst mit den Kelten, später mit den Römern zu kämpfen.

Im alten Europa sehen wir weit und breit einen grofsen kaukasischen Volksstamm, welcher bald unter dem Namen der Lygier und *Lasger*, bald unter dem Namen der *Pelasger* auftritt und immer in ein mythisches Dunkel gehüllt ist. Er ist von anderen, auch von verwandten Stämmen überwunden, zersplittert, theilweise in den Sclaven-Stand versetzt worden, theilweise hob er sich wieder empor und wirkte, wie in Griechenland, mit tiefer Gewalt auf die religiöse Entfaltung *gewisser* National-Stämme. In Italien ist die Abkunft von pelasgischen Elementen selbst denjenigen Völkern zuerkannt worden, welche in der Urgeschichte Rom's bisweilen unter dem *zweideutigen* Namen der *Sikeler* (*Sikuler*) und *Italer*, und der *Tyrrhener*, selbst unter dem Namen der *Casker* und *Aborigi-ner* erwähnt werden, wenn gleich letztere die älteren Pelasger, namentlich die *sikulischen*, zum Theil unter ihre Oberhand brachten.

Auch nordische Völker-Zweige sind schon frühe über die Alpen herüber nach Italien eingedrungen. Die *italienischen* Leibeigenen aber heifsen bei den Alten ausdrücklich *Pelasger*. Diese scheinen mir aus Gründen, die ich in meiner Schrift: über den Ursprung der Menschen und Völker (Nürnberg 1829) auseinander gesetzt, die *erste* Grundlage des römischen *Sclaven-Standes* gebildet zu haben, welcher so alt ist, als Rom selbst. Die alten mächtigen Italioten haben sich frühe in *Sikeler* und *Oenotrer* geschieden. Beide (wenigstens die *Sikuler*) sind Pelasger, *Sikelus* und *Italus* ursprünglich wohl derselbe Name. Im Namen Sicilien und Italien be-

hielt die Grundlage der Bevölkerung, die älteste bekannte, ihr *einziges*, noch heute offenbares und gültiges Recht.

Zu jenen mächtigen lasgischen Völkern gehören vorzüglich die alten *Tyrrhener* Italien's, den Oenotrern verwandte Elemente. Sie sind, wie wir schon (S. 120. ff.) gesehen, durch fremde, von Norden eingedrungene (nach Einigen den Illyriern, nach Anderen den Kelten verwandte) Stämme überwunden, dadurch theils verdrängt, theils als untergeordnete Glieder in den neuen Staat aufgenommen worden. In dieser Verbindung heifsen sie und diese Einwanderer heifsen später schon in ihren Wohnungen in den tiroler Alpen, die sie vorher inne hatten, *Etrurier.* Dazu kamen *griechische*, oder pelasgisch-tyrrhenische Kolonien, aus Lydien, die jene, ihnen schon fremd gewordenen — Stämme dort vorfanden. War nun auch die Erinnerung an die theilweise, uralte Verwandtschaft der älteren (lasgischen) Bewohner mit diesen Ansiedlern längst, wie es scheint, im Lande verwischt; diese alte Vergangenheit war, meines Bedünkens, dennoch der Boden, ohne welchen die grofsen religiösen Einflüsse der griechischen Kolonie'n in Etrurien unbegreiflich sein würden, zumal da die Sprache dieser Kolonisten der etrurischen so entfremdet war, dafs Ottf. Müller aus *diesem* Grunde die Etrusker (Rasener) ganz entschieden für einen dem Griechischen sehr fremden Stamm erklärte. Die Benennungen der meisten *alt-italischen* Völker-Stämme, selbst der Name *Italien*, wie *Oenotrien*, *Ausonien* oder *Opika*, *Tyrrhenien*, *Japygien* und *Umbrika* haben indefs griechischen Ton, sind, wie Niebuhr sich ausdrückt, „griechisch hergegeben" und der pelasgische Name wird in Italien nicht selten, wie den Tyrrhenern, Oenotrern, Sikulern, so den *Morgolen*, *Peucetiern*, selbst den *Liburnern* und *Venetern* zugetheilt. Die Völker-Stämme Italien's aber, welche von den sog. Etruriern überwunden wurden, werden von den Römern meist umbrische und sikulische, von den Griechen pelasgische und tyrrhenische genannt. Die gährungs-kräftigsten, d. h. diejenigen Stämme aber, welche am mächtigsten auf die Um-

gestaltung italischer Völker in der Urzeit eingewirkt, kamen, wie die herrschenden Elemente der sog. Etrurier und Sabiner, aus verschiedenen Gegenden, nach meiner Ansicht ursprünglich von Norden d. h. über die Alpen her. Ja, in den Alpen-Regionen scheinen sich die sog. Etrurier schon ziemlich zu einem eigenen Volke ausgebildet zu haben. Mögen sie sogenannten keltischen Stämmen verwandt sein; die Ansicht, dafs sie, gleich den *Venetern, illyrisches* Blut in sich tragen, wird (vielleicht durch andere Gründe, doch) durch ihren Aufenthalt in *Rhätien* nicht widerlegt. Denn Illyrier hatten sich in Rhätien niedergelassen, auch in Vindelicien sich verzweigt.

Aelter als die *Etrurier* sind in Italien ferner die *Umbrer*. Diese herrschten vorzüglich in Mittel-Italien, auch in Kampanien. Sie verbreiteten sich „weit im Land und vertrieben die *Sikuler* am adriatischen Meer." Williams stellt aus etymologischen und anderen Gründen, mit brittischer Kühnheit, die Umbrer Italien's mit den *Cumbriern* (von Wales und England) in der Art zusammen, dafs er beide für Völkerschaften Eines Stammes, des *altgallischen* hält, und etwas einseitig, doch geistreich und gelehrt im Umbrischen die nicht-hellenischen Elemente des Altrömischen sucht. Auch Andere erklärten die *Umbrer* mit den Aboriginern, Samnitern und sogar den Sabinern für Kelten, weil diese durch Gallien und Spanien verbreitet, sicher auch nach Italien gedrungen seien: jedenfalls zu kühn, da bestimmtere Gründe fehlen, da die Verhältnisse der Lasger und Kelten noch zu unbekannt, und die Sabiner alt-germanischen Elementen vielleicht näher als keltischen verwandt sind, und da noch überdiefs Barth wiederholt gezeigt hat, dafs der Name Kelten nur zu häufig anderen, zumal *ächt-germanischen* Stämmen beigelegt wird.

Aelter, als die Etrurier im mittleren Italien, sind im südlichen die *Japyger*. Diese unterscheiden sich nach griechischen Angaben in mehrere Zweige. Wichtig sind hier die *Messapier*, *Peucetier* und *Daunier*.

Hoch im Norden sind schon frühe die *Ligurer* und *Veneter*, und urfrühe die *Sabiner*. *Ligurer* finden sich auch

an den Küsten Gallien's und gelten für keltische Stämme. Die *Veneter* scheinen den räthselhaften *Illyriern* verwandt, die durch Illyrios, Sohn des Thrax, an den grofsen thrakischen Volksstamm erinnern, welcher selbst *mindestens* zwei verschiedene Elemente in sich trägt, ein herrschendes, der Zahl nach geringeres, dem germanischen entfernt verwandtes und ein anderes, welches östlichen und nordöstlichen Völker-Stämmen näher steht.

Als jene oben erwähnten Stämme, welche in ihrer Verbindung mit den Tyrrhenern *Etrurier* heifsen, von Norden her tiefer und tiefer nach Italien zogen, drängten sie die *Sabiner*, die *Casker* und *Osker*. Diese setzten sich, wie es scheint, damals in Bewegung, und „warfen sich auf die Sikeler."

Die *Umbrer* und *Opiker* scheinen ursprünglich Einem allgemeinen Stamme anzugehören. Mit geringerem Nachdruck, als jene, werden auch die *Aequer* unter den urältesten ächten Völkern Italien's genannt. Sie heifsen aber in Italien eigentlich nur älter, als andere Völker, von welchen man, wie von den Etruriern, ziemlich bestimmt weifs, dafs sie nach Mittel-Italien eingedrungen sind. Von diesen und anderen kann man schon jetzt vermuthen, wie sie sich zu Völkern Italien's gebildet haben.

Da zeigen die verschiedenen Völker eine sehr *verschiedene Entstehungs-Weise*, die Römer aber, wie wir sehen werden, vor Allen die eigenthümlichste:

Die *Etrusker* haben sich zu einem italischen Volke ausgebildet, indem sie die *Tyrrhener* Mittel-Italien's besiegten, und die Unterworfenen nur zur Basis, (zur *Unter*lage) ihres Staates machten.

Die *Lateiner* haben sich in Folge eines Zusammentretens *sikulischer* und *caskischer* Stämme, in dem letztere „die Sieger" waren, zu einem Volke gebildet.

Die *Samniter*, *Lucaner* etc. sind durch Ablösung von gröfseren National-Stämmen und durch eigene, selbstständig gemachte Eroberungen entstanden.

Als der *lucanische* Staat den Gipfel seiner Gröfse schon

erreicht, seine äufsersten Gränzen schon gewonnen hatte, um die Mitte des 4ten Jahrhunderts vor Christus, scheint das *bruttische* Volk entstanden zu sein, über dessen eigenthümlichen Ursprung ich in einer im Jahre 1823 erschienenen Schrift: Christus und die Weltgeschichte, gesprochen habe.

Zu einer genaueren Uebersicht der römischen und italischen Volks-Stämme müssen wir vorzüglich die *Sabiner* und die *Etrurier* näher betrachten. Die Sabiner sind ein „Muttervolk" vieler einzelnen Völkerschaften Italien's. Die *Marser* und *Peligner*, auch die *Samniter* und *Lucaner* werden unter den Völkern gerühmt, die von den Sabinern ausgegangen sind.

Die aus den Sabinern hervorgegangenen Völkerschaften entwickelten im Laufe der Zeit sehr verschiedene Charakter-Eigenthümlichkeiten und bedeutende Macht: das Muttervolk „verschmolz" schon frühe zum grofsen Theile „mit den Römern."

Mehrere der ältesten Völker Italien's giengen nach und nach zu Grunde, ein Theil derselben *schon vor Rom's Entstehung.* Die *Tyrrhener*, *Umbrer* und *Ausoner* — uralt dort einheimische Völkerschaften sanken schon frühe; später die *Etrurier.* Als die Etrurier an Macht und „Bedeutsamkeit schon verloren" hatten, standen die *Sabeller* noch kraftvoll da. Lange vor dem Umsturze *Troja's* hatten ihre Vorfahren, die *Sabiner* im Norden Italien's, die Apenninen überschritten; andere, in Mittel-Italien schon länger wohnende Völker, *Aboriginer* und *Umbrer* verdrängt; den Ursprung neuer Völker Italien's und später den Ursprung Rom's herbeigeführt. *Als Sabiner* sind sie aber selbst *alt-italische* Völker. Wenigstens scheinen sie nur als *Stämme* eines gröfseren Volkes, noch nicht als eigenes *Volk* aus ihrem (damals wohl germanischen) Norden, nach Italien gekommen zu sein.

Die Macht der *Sabeller* behauptete sich in Italien länger, als die *etruskische.* Die Gröfse der *Etrusker* fällt noch in die „Zeiten vor dem römischen Königthum." Die Siege der sog. *semnonischen Gallier* in Italien machten ihre Schwäche

offenbar. Selbst die Griechen, aus ihren noch übrig gebliebenen Schriften zu schliefsen, erkannten die frühere Gröfse und Bildung, die in diesen Gegenden herrschte, obgleich sie ihre alten Bewohner See-Räuber und Schwelger nannten, und mit dem Hafs ansahen, mit welchem noch heute sehr oft halb verwandte Nationen sich betrachten. Bei den Römern waren *Tusker* und *Etrurier* Weise und Auruspices: sie und Griechen ihre bildenden *Künstler*. Mit griechischer Kunst waren auch Osker und Sabeller bekannt. Die *Musik* und die Zahlenschrift der Römer „stammte“ aus Etrurien. Rauh, wie bei Bergvölkern, war der Ton der ungriechischen Sprache der Etrurier. Die kurzen Vokale scheinen sie verschlungen, auf die Mitlauter den Nachdruck gelegt zu haben. Mag es ungewifs sein, ob sie sich in *Rhätien* zuerst als eine eigene Völkerschaft ausgebildet; in Italien haben sie ihren Staat „durch *Eroberung*“ gegründet. Dennoch hatten sie keine selbstständige und bestimmte einheimische *Heroen-Geschichte*. Daher erblicken wir griechische Gestalten auf den Werken ihrer Künstler. Entweder waren sie zu selbstständiger Bildung einer mythischen Heroen-Geschichte damals schon zu reif, oder es fehlte ihren rohen Siegen an poetischem Charakter, oder beide Umstände wirkten zusammen, und die Mehrzahl der überwundenen, mit ihnen verschmolzenen Stämme war so bedeutend, dafs sie in dieser Sphäre, wo das religiöse National-Bewufstsein der Kunst sich näherte, still in der Tiefe fortwirkend den Ausschlag gab, der bald durch immer neue Einflüsse griechischer Elemente wesentlich gefördert wurde. Für manchen Einflufs der unterworfenen Volk-Stämme im neuen Staate scheint zum Theil dessen Einrichtung zu sprechen, ob ihm gleich ein freier plebeischer Stand fehlte. Er hatte eine kriegerische, der Bildung nicht immer abholde Priester-Gade, die mächtigen, aus der Geschichte der Tarquinier berühmten Lucumonen, und die alte Form von „Cantonen.“ Die Natur solcher inneren, tiefgreifenden Absonderungen, vor Allem die Vereinzelung der Städte war ein wesentlicher und der bekann-

teste Grund seines schnellen Untergangs. Diese Städte führten mit einander Kriege und lockerten dadurch den Boden ihrer Verbindung (ihrer „Föderation") mehr und mehr auf. Ein von 12 Städten ernannter Ober-Priester „stand den National-Festen vor und bei allgemeinen Unternehmungen hatte, ein von 12 Königen ernannter König die letzte Entscheidung"*).

Wo *Latiner* und *Sabiner* „in gemischten Marken" wohnten, erhob sich das alte *Rom.* Hier lagen in der grofsen Campagna, dem Höhen-Zuge der Apenninen etwas näher, als dem Meere, waldige und felsige Hügel und Berge über üppigen, zum Theil sumpfigen Thälern und Niederungen. Auf jenen Hügeln fanden sich vor Gründung der Stadt alte Niederlassungen: nach Niebuhr „die Dörfer der *Aboriginer*, welche die Sage auf Bergen wohnen läfst." Diese Niederlassungen hatten „lange ein schwankendes Schicksal." Vor Rom's Entstehung waren wohl mehrere schon „gesunken." Andere hatten sich erhalten: unter diesen zwei, deren „Bedeutung in die Weltgeschichte übergegangen ist", die *sikelische Roma,* welche auch die *caskische* heifst, und eine *sabinische* Stadt, deren Name nach Niebuhr's Vermuthung *Quirium* war, und später, als diese beiden Städte Ein Ganzes bildeten, mit religiösem Sinne geheim gehalten wurde.

Frühe waren sich diese Städte fremd, was in der Natur der Sache lag. Aber eben so „natürlich" war es, dafs diese Trennung weder ohne gegenseitige Gefahr, noch ohne Gefahr von Aufsen auf die Dauer bestehen konnte. Ihre Verbindung

*) Selbst in dieser Verfassung spiegelt sich noch mehr als in der Sprache, nach den Verhältnissen des Alterthums gemessen, die Natur eines theilweise ursprünglichen Alpen-Volkes, zumal der Wahlkönig nur ein vorübergehender Ausdruck der Einheit und seine Entscheidung in den dringendsten Gefahren einer reif gewordenen Zeit aufser Stand war, die Zertheilung und Unbestimmtheit auszugleichen, welche jede alte Canton-Regierung und jeden formellen Föderalismus charakterisirt.

wurde die Grundlage von Rom. Jedes dieser vereinigten Volks-Elemente bildete eine eigene Abtheilung, eine sogenannte Gilde, oder Tribus. Es ist wichtig, doch schweer zu sagen, welche von beiden Städten in dieser Vereinigung das Uebergewicht *zuerst* behauptete. Nach Niebuhr war dieses die sabinische Stadt, wenn gleich *später* die Tribus der Ramnes, welche aus den Elementen der caskischen Stadt bestand, einen bestimmten Vorzug vor der Tribus der Tities errang, welche die Elemente der anderen Stadt enthielt. Der Name Tribus (von Tres, Drei) deutet aber, so weit die Erinnerung der *Sprache* reicht, auf eine dritte Tribus hin. Diese führt uns auf die erwähnten Niederungen zurück. Die Bewohner derselben mufsten unterworfen werden, und bildeten daher politisch nur als untergeordnete Glieder, „als *minores gentes*" berechtigt, die Tribus der Luceres.

Rom ist nach Niebuhr ursprünglich eine Doppelstadt: ihr gemeinschaftliches Thor, nach seinem Ausdruck, „Symbol verbundener Geschiedenheit" und die Stätte der Versammlung ihrer Patricier ein „Zusammentritt verschiedener Stämme: *comitium* im eigentlichen Sinne des Wortes". Das Siegel der Vereinigung dieser Stämme war ein Wahl-König. Das unter ihm verbundene Volk heifst nicht: römisches Volk der Quiriten (*populus Romanus Quiritum*), sondern: römisches Volk und Quiriten (*populus Romanus [et] Quirites*).

Frühe schon fanden vielseitige *Einwanderungen* in Rom statt. Diese wurden durch die Sage vom Asyl „verherrlicht." Das Asyl war weder die Zufluchts-Stätte einer *unbedeutenden* Menge, noch *blos* Vornehmer oder Reicher, welche der Blutrache der Verwandten entflohen wären. Die Einwanderer, bedeutend an Zahl und Stärke, den Bewohnern *zum Theil* stammverwandt, mufsten in das neue Gemeinwesen, in die junge Verfassung auf irgend eine Weise aufgenommen werden. Daher schliefst sich an das mythische Asyl — an jene Einwanderungen — die Entstehung der *Clientel*, die Bildung des *plebeischen*, schon in der Natur der Sache begründeten

Standes, dessen Patron ursprünglich der König war. Ein gewisses, ob zwar geringeres Bürgerrecht mufste den Eingewanderten ertheilt werden. Diese Bildung der *Plebs* lebt noch in den Sagen von der Eroberung der ersten Könige und von der Bevölkerung des Aventin's. Sie bestand aus Landwirthen und Feldarbeitern, nicht allein aus Grundbesitzern. Erst später schieden sich *Bürgerschaft* (*populus*) und *landwirthschaftliche* Gemeinde (*plebs*) gleichsam in Form zweier Stände, oder mit politischem Bestand.

Die ausgesprochene Ansicht über die *Lage* Rom's können wir nach Niebuhr, dem wir sie danken, leicht anschaulich machen, indem wir die Berge nennen, auf welchen die alten Städte gegründet waren:

Die kleine Roma der *Sikeler* oder *Tyrrhener* lag am *palatinischen* Hügel (*palatium*), dessen Seiten zur Befestigung, so gut man es vermochte, „abgeschrofft“ waren. Das Pomörium des Romulus bei Tacitus (Annal. XII, 24) ist eine Erweiterung, nach Niebuhr eine Vorstadt, rund um die Stadt, nach Scholler ihre Gränze, ihr Umkreis, nicht ihr Mauer-Umfang. —

Die *sabinische* Stadt, „Quirium“, lag auf dem *kapitolinischen* (tarpejischen) „in Verbindung mit dem *quirinalischen* Hügel“ (?).

In den *Niederungen* und den übrigen Theilen der siebenhügeligen Roma (*Roma septicollis* oder *septimontium*) hausten jene Volksstämme, welche unterworfen wurden und später die Tribus der Luceres bildeten.

Der *Aventin* und die *Esquilien* waren ausschliefsend von der Gemeinde, schon vor ihrer Auswanderung, bewohnt. Hier hatten die Plebejer ihre festesten Sitze. In anderen Gegenden lebten sie auch zerstreut in der Stadt. Auf „die Burgen“ des Aventin und der Esquilien „zogen sie sich: auf den heiligen Berg lagerte sich ihr Heer.“

Niebuhr hat in der ersten Ausgabe seiner römischen Geschichte behauptet, dafs die erste Bevölkerung von Rom aus

zwei verschiedenen Volksstämmen bestanden habe, aus dem lateinischen und etrurischen. Ich habe in meiner Schrift über das Allgemeine der Weltgeschichte*) §. 52. S. 111. das Dasein eines dritten Stammes ausgesprochen, worunter ich das sabinische Element verstanden wissen wollte. Bald darauf erschien die zweite Ausgabe von Niebuhr's römischer Geschichte und es zeigte sich, dafs auch Niebuhr seine frühere Ansicht aufgegeben und den sabinischen Volksstamm in der ersten Bewohnung Rom's in seinem Rechte geltend gemacht habe. —

In der Entstehung Rom's liegen die Räthsel seiner Geschichte. Ohne sie wäre auch die Richtung, welche die alte *Kunst* dort genommen, unbegreiflich. Hierüber wenige Andeutungen!

Die Einheit, welche die Riesenwelt der alten Römer zusammenhielt, war *von Anfang her* das Resultat *umfassender*, innerlich anwachsender Kämpfe, welche die *ganze* Kraft der Individuen in Anspruch nahmen und nur den Bewegungen vergleichbar sind, die den Länder-Boden dieses Insel-Reiches mit vulkanischer Gewalt erschütterten. Durch seine alte und neue Geschichte greift ein eigenthümlicher Zwiespalt, eine Zersplitterung, deren älteste, sichtbare Quelle nur durch Betrachtung der Völkerstämme anschaulich wird, welche die Keime seiner Geschichte bilden. Im alten Rom weckte schon die Berührung der verschiedenen Stämme eine innere Scheidung, die alle Verhältnisse bedingte. Nur die politische Kraft war die Einheit, welche diese Gährungen beherrschte. *Sie* wuchs heran zu unerhörter Stärke und entwickelte sich mit praktischem Verstande aus und in dieser Scheidung. Aber sie konnte das nationale Bewufstsein nur auf die Idee des Vaterlandes, auf die Ausbildung des *Rechts* und der militairischen *Macht* konzentriren. Sie verschlang sonach gro-

*) Erlangen bei Palm 1826.

ſsentheils jene Kräfte, durch deren Entfaltung andere Völker eine selbstständig nationale *Kunst* gewannen. Fast durchaus geht daher die klassische Kunst auf die *Griechen* zurück. Auch Griechenland bewegte sich in inneren, tief greifenden Gegensätzen; ja, ohne solche Bewegung ist *keine* Entfaltung künstlerischer Kräfte möglich. Aber in Rom wurden alle Unterschiede der politischen Welt so scharf und bestimmt *fixirt*, so sehr zur Hauptsache, daſs der allgemeine Volksgeist, einseitig auf's Praktische gerichtet, nie, und am wenigsten in der Zeit seiner Jugendfrische dazu kam, jene reine Atmosphäre zu entwickeln, ohne welche die künstlerische Thätigkeit in keinem Volke gedeihen, niemals in Alles dringen nie im Ganzen frei werden kann. Rom konnte Kunstwerke und Künstler aufnehmen, ja suchen, aber keine allseitige Geburts-Stätte der Kunst werden: dazu fehlte ihm Anlage, Trieb und das Geschick der Verhältnisse *). In Rom herrschte das Genie der That und des Rechts, in Griechenland das Genie der Kunst und Philosophie. Das *öffentliche* Leben der Griechen war ein Leben des Schönen, ein Leben — ich möchte sagen — der *Freiheit in Bildern* gewesen: ihre Religion Religion der Kunst. Selbst ihre Philosophie plastisch d. i. bestimmtes, scharf ausgeprägtes und doch tief unbefangen, begreifendes Erkennen. Die Politik der Römer machte sich mit praktischer Entschiedenheit geltend, verleibte jedes Interesse des Geistes unmittelbar *ihrem* Staatsleben ein. Der allgemeine, nach den Leistungen der Griechen unabweisbar gewordene Drang nach klassischer Bildung begünstigte in Rom die Erhaltung der Kunst fast nur durch jene Liebe zu Pracht und Glanz, deren tiefste Energie in seinen *Bauten* sich offenbarte. Als Zeichen und Zierrathen des Thrones der impo—

*) wie — zur Philosophie, obgleich Cicero das Gegentheil behauptet, indem er vergiſst, daſs so tiefe Triebe, wo sie nationell begründet sind, nie aller Kraft ermangeln können, sich zu entwickeln. Vgl. Vorlesung IV. S. 113. ff. S. 84. ff. (mit 148.)

nirenden Majestät, die in Allem nur *sich* wollte, suchte aber doch und sammelte und ehrte das Kaiserthum die Werke der Kunst. Darum blühten in Rom noch lange grofse Meister der Plastik. Sie standen zwar vereinzelt, nicht ganz sich selbst überlassen, wufsten aber doch störende Einflüsse von sich abzuhalten. (S. 156. 186.) Auf diese Art war Rom durch seine Schätze und äufsere Kräften das *Mittel* geworden, das der griechischen Plastik die letzte Entfaltung sicherte. Als aber diese, das Höchste, was in ihr lag, erschöpft hatte, vermochte das überreife Rom, das für diese Kunst mehr Mittel, als Selbstkraft besafs, nichts Neues oder Gröfseres zu schaffen.

Ist die Kunst einmal im Gang, dann ist sie zu mächtig, als dafs unter solchen Verhältnissen irgend eine *äufsere* Gewalt, weil ihr jede nachsteht, sie unterdrücken könnte. Kann doch auch keine *solche* Macht ihre Talente entstehen heifsen! Wäre das Gegentheil denkbar, so müfste man sagen, Rom habe mit der Selbstständigkeit und Freiheit auch die Originalität und Lebensfrische der Kunst genommen. Aber gerade das alte Rom giebt den historischen Beleg, dafs die Kunst sich nichts rauben läfst und, einmal gediehen, durch die Kraft der Stimmung, die sie in den Edelsten und selbst in Verdorbenen erzeugt, über die Macht und Ohnmacht endlicher Verhältnisse hinaus ist. Der Huldigung einmal blühender Künste kann ungestraft kein Gewalthaber sich entziehen. Nachdem die antike Kunst der Römer und der Griechen in Rom ihre Aufgabe vollständig erfüllt hatte, haben sich bald auch die Bestandtheile des politischen Lebens der Römer einander selbst aufgelös't: Die Kunst, was man damals noch so nennen konnte, war tief hinabgedrückt und wie verschwunden und aus der allgemeinen, furchtbaren Gährung der Völker schieden sich junge kräftige Staaten aus, deren Richtung, deren Lebenszweck vorzugsweise, ja, fast durchaus ein neuer *praktisch-politischer* war und sein mufste, weil sie eben dem politischen Selbstbewufstsein ihr Entstehen verdankten (S. 122). Dennoch wurde Rom, lange nach seinem Umsturz, einzig

durch den Sieg fremder — *germanischer* Stämme und durch den Einfluſs des Christenthums wiedergeboren.

In diesen Zeiten spiegelt sich die Urgeschichte Italien's, die wir in Kürze betrachtet, *treu und mit vergröſserten Zügen ab.* Schon ur-anfänglich sahen wir diejenigen Stämme, welche am mächtigsten auf die Bildung italischer Völker eingewirkt, Etrurier, Sabiner und Andere von Norden her kommen. Wie damals, — bildete sich nun, mit neuen *Völkern* und *Sprachen,* ein neuer *religiöser* Geist: damals entschied sich das altitalienische Heidenthum, jetzt das katholische Christenthum. Erst nach dieser groſsen Umgestaltung der sinnlichsten und geistigsten Verhältnisse konnte, aus der Fülle des Lebens, in Italien jene neue, tiefe Scheidung der Welt und des Geistes und mit ihr jene innere (halb unbewuſst wirkende) Ueberwindung derselben, jene *ent*scheidende Einheit sich entwickeln, deren Vollkraft wahre Kunst-*Schöpfungen* hervorrief. Diese Schöpfungen sogen *allen* Geist des Landes in sich: in ihnen hat er sich — *erschöpft.* Jenseit dieser Erzeugungen (d. i. im Gebiete der Religion) versteinerte er: ein Mausoleum der Vergangenheit! —

In diesem Sinne haben wir schon zu Ende der Betrachtungen des italienischen Volkes und seines Charakters die allgemeinen Wurzeln seiner neueren Kunst kennen gelernt. Daſs sich diese in Italien und anderwärts, am schönsten in der Malerei, Musik und Poesie entwickelten, lag im Geiste der Zeit und der Nationen. Näher habe ich mich darüber in einer Jugendschrift: Christus und die Weltgeschichte, Heidelberg 1823 ausgesprochen. Die *allgemeine* Wurzel des *italienischen* Kunstlebens fanden wir nämlich in dem vollen, aufgeschlossenen Geiste der Nation. Der angestammte, von jeher unmittelbare und natürliche Wille derselben, durch den Einfluſs germanischer Kräfte neugeboren, durch den inneren und äuſseren Zwiespalt der Zeit auf sich zurückgeworfen, muſste streben, mit der Vollkraft des Gemüthes und Verstandes sein *innerstes Wesen* ihm selbst zur Anschauung zu bringen.

Vom Christenthum beseelt, vom germanischen Blute neu bebelebt, schuf er sich diese Anschauung politisch in der Kirche, geistig-frei in der Kunst. In der Kirche bezog er Alles auf die Welt, bildete sich eine Verfassung, die an Konsequenz ihres Gleichen auf der Erde noch nicht gefunden. In der Kunst bezog er alles Irdische auf seinen geistigen Inhalt, und gab *diesem* Dasein und Gestalt, indem er in ihr das Leben anschaute, wie es vor Gott gilt, wie es in Wahrheit, d. h. wirklich *ist*. Dieser gesunde, durch keine Theorie verwirrte Blick auf die Wirklichkeit, ist die Tugend des Künstlers. In ihm bewährte sich das Band, das die Kunst mit der Religion verbindet, weil der Künstler in der Welt selbst die Wirklichkeit der Idee'n, die Offenbarung des Geistes sieht. In ihm machte sich zugleich die Kunst frei von der Kirche, wo diese vom Leben sich entfernte, und die Welt, die sie doch völlig durchdringen und beherrschen wollte, von sich abstiefs. Die antike Kunst *stellte* den Geist einfach individuell *dar*, verehrte die Götter in *Statuen* und wirkte symbolisch. Das Mittelalter machte ursprünglich selbst die Verfassung des römischen Staates zum Ausdruck seiner Religion, bezog alles Leben auf den Geist zurück, betrachtete alle Dinge im Lichte der *Schilderung* und verehrte Gott und seine Heiligen in *Gemälden*. War dem neuen, kirchlichen Römer der Gottesdienst in Statuen häufig zu grob sinnlich, so war die Verehrung der Götter in Gemälden dem alten prosaisch-praktischen Römer zu wenig handgreiflich und dem poetischen Griechen der schönsten Zeit zu wenig treu symbolisch, zu sehr nur äufserlich spielender *Schein*. Denn in der Statue ist, wie Feuerbach (Apoll. 305) sich ausdrückt, „die höchste unmittelbare Wirklichkeit mit der geistigsten Unwirklichkeit vereinigt.“

Vom Christenthume beseelt, vom germanischen Blute neu belebt, schuf er sich diese Anschauung politisch in der Kirche, geistig-frei in der Kunst. In der Kirche bezog er Alles auf die Welt; hier bildete sich eine Verfassung, die an Konsequenz ihres Gleichen auf der Erde noch nicht gefunden. In der Kunst bezog er alles Irdische auf seinen geistigen Inhalt, und gab diesem Dasein und Gestalt, indem er in ihr das Leben anschaute, wie es vor Gott gilt, wie es in Wahrheit, d. h. wirklich ist. Dieser gesunde, durch keine Theorie verwirrte Blick auf die Wirklichkeit, ist die Tugend des Künstlers. In ihm bewährte sich das Band, das die Kunst mit der Religion verbindet, weil der Künstler in der Welt selbst die Wirklichkeit der Ideen, die Offenbarung des Geistes sieht. In ihm machte sich zugleich die Kunst frei von der Kirche, wo diese vom Leben sich entfernte, und die Welt, die sie doch völlig durchdringen und beherrschen wollte, von sich abstiess. Die antike Kunst stellte den Geist einfach individuell dar, verehrte die Götter in Statuen und wirkte symbolisch. Das Mittelalter machte ursprünglich selbst die Verfassung des römischen Staates zum Ausdruck seiner Religion; bezog alles Leben auf den Geist zurück, betrachtete alle Dinge im Lichte der Verklärung und verehrte Gott und seine Heiligen in Gemälden. Wie dem neuen, kirchlichen Römer der Gottesdienst in Statuen häufig zu grob sinnlich, so war die Verehrung der Götter in Gemälden dem alten prosaisch-praktischen Römer zu wenig handgreiflich und dem poetischen Griechen der schönsten Zeit zu wenig frei symbolisch, zu sehr nur äusserlich spielender Schein. Denn in der Statue ist, wie Rosenkranz (Aesth. 305) sich ausdrückt, „die höchste unmittelbare Wirklichkeit mit der geistigsten Unwirklichkeit vereinigt."

VI.

Bauwerke und Musik in Italien.

Baukunst. Ihr Ursprung. Aegyptische und griechische. Alte Säulenordnungen (toskanische, dorische, jonische, korinthische, römische) etc. Uebergang der griechischen in die römische Baukunst. Halbrunde Wölbungen. Kuppeln. Basiliken. Neue Baukunst. Byzantische und sog. gothische in Italien. Neu-italienischer Baustil. Brunelleschi etc. Bramante. Peruzzi. Michel-Angelo. Sansovino. Palladio etc. Neueste Baukunst in Italien. Vergleichender Rückblick.

Musik des Alterthum's und des Mittel-Alters in Italien: Alte italienische Kirchen-Musik. Vergleichung mit der antiken Tonkunst. Heutige Musik in Italien.

Anhang: Zur Geschichte der neueren Musik. Charakter und Perioden derselben, von Ambrosius und Gregor bis Roland Laſs und Palestrina. Russisch-griechische und römisch-katholische Musik. National-Gesänge (katholischer und protestantischer Volksstämme). Italienische und andere Tonsetzer. Laſs. Palestrina. Dessen Nachfolger. Venetianer, Neapolitaner. Neuere deutsche Musiker im Vergleich mit den italienischen. Wendepunkt der Zeit. Händel. S. Bach. (Hasse. Graun.) Gluck. (Em. Bach.) Haydn. Mozart. Beethoven. Krisis der heutigen Musik. Cherubini. (Bellini. Baini.) Rossini. Spontini. (Maria Weber.) Aeltere und neuere Musik.

Gehen wir nun zur Betrachtung der Bauwerke alter und neuer Zeit über, welche sich in Italien vorfinden.

Man hat oft genug ausgesprochen, dafs die Baukunst aus keinem anderen Grunde, denn aus dem Bedürfnifs der Menschen, Wohnungen zu haben, hervorgegangen sei, und doch ist es Niemanden eingefallen, zu behaupten, dafs Plastik und Malerei dem Bedürfnifs der Menschen, Statuen und Gemälde zu besitzen, ihr Entstehen verdankten, dem Bedürfnifs nämlich im gewöhnlichsten Sinne, als einem äufserlichen Lebens-Bedürfnifs. Und so ist es ein beachtungswerthes Zeichen der Zeit, dafs noch vor wenig Jahren, ein berühmter Baumeister, den bei sonst erheblichen Verdiensten ein höchst prosaischer Sinn aller Kunst Gram machte, behauptete, die Baukunst sei gar keine *Kunst*, sondern durchaus eine *mathematische Wissenschaft*, und wo das Auge sich an den schönen Formen erfreut, sah er nichts als willkührlich angenommene Verhältnisse, die nur (da sie auf Dauer und Festigkeit Anspruch machten) mathematischen Bestimmungen unterworfen seien. *Bedürfnifs* ist die Kunst allerdings dem Menschengeiste, aber Bedürfnifs in einem höheren Sinne, in so fern das Kunst-Interesse eine nothwendige Seite des Menschengeistes ausmacht und die äufseren Verhältnisse eben dadurch, dafs sie dieselben befriedigt, sich unterwirft oder. unmittelbar in höhere verwandelt: wie denn in der Architektur und am Ende in jeder Kunst, die Zweckmäfsigkeit selbst zur Schönheit, — eine Teleologie der *Kunst*, wird.

Man könnte *sagen*, obiger Satz sei blos wahr in Be-

zug auf neuere Kunst, besonders Bau-Werke, weil nur in der neueren Welt, als in welcher sich eine höhere Reflexion ausspreche, Werke, so zu sagen, um ihrer selbst willen ausgeführt werden möchten? Aber damit verhält es sich nicht so nnd die Wahrheit jenes Satzes wird durch die Bauwerke der ältesten Völker erwiesen. Denn, wenn die Bau*kunst* aus dem *blosen* Lebensbedürfnifs hervorgegangen wäre, warum hätten dann jene Völker so ungeheuere Werke unternommen, die jenes Bedürfnifs bei Weitem überschreiten? Bedurfte es einer Cheops-Pyramide, um den Leichnam eines ägyptischen Königs zu bestatten? Waren die Gärten der Semiramis ein nothwendiges Bedürfnifs für das Leben der Babylonier?

Andere haben versucht, jenen Satz umzukehren und aller neuen Baukunst die Befriedigung der Bedürfnisse zum Vorwurf zu machen, während sie dieselbe doch auf der anderen Seite tadeln, dafs sie mit unnützer Kühnheit Thürme auf Thürme, Verzierungen auf Verzierungen gesetzt habe. etc. (S. 287.)

Keine Richtung des Geistes, die sich in Leben und Wirklichkeit ausspricht, darf einseitig angesehen werden. So ist auch das Kunst-Interesse der Völker mit ihren religiösen, wissenschaftlichen und politischen Interessen durch und durch verwachsen und in diesem gegenseitigen Zusammenhang hat sich die ganze Kunst, und also auch die Baukunst, bei allen Völkern ausgebildet. —

Arbeit im Bauen und Heranschaffen der Steinmassen scheute das höchste Alterthum niemals. Dies beweisen die ältesten Ruinen aller Erdtheile: die kyklopischen Bauten Italien's und Westasien's, die unterirdischen Felsbauten Indien's und Aegypten's, dessen Pyramiden und die alten Riesen-Gebäude Amerika's. Hier half dem dunklen Triebe, in welchem der nationale Geist längst verschollener Jahrhunderte sein innerstes Wesen gleichsam herausbaute, jene Art von Frohndienst, deren wir (in der 5ten Vorlesung, Anhang II) schon gedacht haben. Und in diesem Sinne steht, wie H.

Hübsch in seiner Schrift über griechische Architektur treffend bemerkte, „die geistige Kraft im umgekehrten Verhältnisse mit der körperlichen: wie wir jetzt steets unser Denkvermögen in Bewegung setzen, um nur unserem Körper Ruhe zu verschaffen; so zeichnet sich jene alte Zeit, wo das Geistige noch nicht so weit entwickelt war, durch körperliche Stärke und Geduld zu langwierigen mechanischen Arbeiten aus. Dieses Zunehmen," fährt er fort, „von der einen und Abnehmen von der anderen Seite läſst sich auch recht gut in der Reihe der Denkmale beobachten: an den älteren wurde die Festigkeit mehr durch Anhäufung von schweeren Massen hervorgebracht, und an den späteren sehen wir immer mit der höheren Ausbildung der Konstruktion die Gröſse der Werkstücke abnehmen."

Die alten Aegypter hatten einen sehr massenhaften Baustil ausgebildet. Ihre Werke wirken durch ihre ungeheuere Ausdehnung, und durch ihre überfeste, dabei düstere und gedrückte, oft unterirdische Konstruktion. Einen massenhaften Baustil scheinen, doch in anderer Art, ursprünglich auch die Griechen gehabt zu haben, welchen sie dann im Laufe der Zeit ganz eigenthümlich entwickelten.

Bei den Aegyptern bemerken wir unter Anderem die Eigenthümlichkeit, daſs sie — aus statischen*) Gründen — die Thür-Oeffnungen ihrer Gebäude, so wie die Gänge in denselben, oben enger als unten zu machen pflegten; **Pockoke** nennt daher diese Thüren in seiner Beschreibung des Morgenlandes (Th. I. S. 107.) Pyramidal-Thüren. Gerade umgekehrt zeigt sich diese Eigenthümlichkeit bei den *Chinesen*, welche viele, auch *ziemlich* alte Bauwerke oben breiter als unten zu konstruiren pflegen. — Jene Eigenthümlichkeit des Baustils der Aegypter findet sich übrigens nicht blos bei diesen, auch auf einer altetrurischen oder alt-griechischen Vase **) sieht man eine nach

*) **Statik** heiſst, wie bekannt, die Lehre vom Gleichgewicht.
) In **Dempster. De Etrur. regn. Tom. I. Tab. 31. pag. 266.

oben verengte Thüre; auch die Thüren der ältesten griechischen Tempel, der Dorischen, ja selbst die eines späteren dorischen Tempels, desjenigen zu Cori unweit Velletri, welche Piranesi auf der neunten Tafel seiner Antichità di Cora abgebildet hat, zeigen sich nach oben verengt. Die dorischen Tempel sind die ältesten der Griechen und jene Eigenthümlichkeit, wäre sie nicht *ganz* natürlich, *könnte* noch an Aegypten erinnern, verbunden mit der Massenhaftigkeit jener Säulen, womit die ältesten dorischen Tempel geschmückt waren. Denn diese entspricht der Massenhaftigkeit der altägyptischen, die übrigens ganz anders konstruirt, bisweilen auch roh untereinander gemischt waren. Nach Le Roy *) haben die dorischen Säulen an einem Tempel in Korinth nicht über vier Durchmesser in der Höhe und dieser Tempel gehört nach neueren Untersuchungen nicht einmal zu den ältesten: er schliefst vielmehr die Periode der ältesten dorischen Denkmale. Solcher Parallelen liefsen sich leicht mehrere aufstellen, sie führen aber alle nur auf untergeordnete Resultate.

Die Baukunst der Griechen folgte schon frühe und steets mit grofser Entschiedenheit einem *eigenen*, sehr bestimmten (speziellen), dem „gegenwärtigen Zweck;“ keiner allgemeinen, *überlieferten* Zweckmäfsigkeit. Ohne Sucht nach konventionellen Regeln, wirkte sie schon ursprünglich durch freie symmetrische Verbindungen aller Hauptmassen zu *Einem* Ganzen, in jedem Gebäude eigenthümlich, mit einfachem, unbefangenem Sinn auf die individuelle Schönheit hin, die ihre reifen Werke auszeichnet. Die Symmetrie der alten Bauten war ökonomisch, statisch und ästhetisch begründet: in ihr herrschte hohe Einfalt, kolossale Kraft, weise Vertheilung in der Verzierung, Gediegenheit in der Ausführung. *Diese* Gröfse und Strenge war ihr Charakter; der Tempel-Bau ihr Element: in den Tempeln der Griechen wohnte der Geist *ihrer* Götter, der

*) Ruines des plus beaux monumens de la Grèce. Tom. II. par. 2. pl. 17. pag. 44.

nationale, *plastische*, heitere Geist, nicht der ägyptische, nicht der phönikische. In *diesem* Geiste entwickelte, auch in Italien thätig, die griechische Baukunst ihre Kräfte, die schon im Zeitalter des Perikles kulminirten, wo Libon aus Elis (450 v. Chr. G.) in Olympia dem Zeus Olympios, wo Iktinos der Athene in der Akropolis, der Demeter und Persephone in Eleusis, dem Apollon Epikurios in Arkadien Tempel aufführte, und mit Kalikrates am Parthenon arbeitete, welchen Mnesikles durch den Bau der Propyläen vollendete. Den Reichthum ihres Geistes zeigten, ohne Streben nach Originalität, diese Meister durch die Eigenthümlichkeit ihrer verschiedenen Werke. So z. B. entwickelte Iktinos im Apollo-Tempel zu Bassä einen anderen Stil, als früher am Bau des Parthenon: andere Verhältnisse, andere Formen, andere Profilirung der Glieder.

In dieser Entwickelung wurde die kolossale Hoheit des alten Baustils durch harmonische — ich möchte sagen — plastische *Aus*bildung aller einzelnen Glieder gemäfsigt, das heitere Reich *milder* Schönheit aufgeschlossen. Anmuth und Würde traten in den innigsten Bund und diese glückliche Mischung der Heiterkeit und des Ernstes, löste sich, wie v. Stackelberg am Apollo-Tempel des Iktinos nachgewiesen, „in selbst genügsame Ruhe“ auf: eigenthümlich waren alle Werke, jedes *Ein Gufs: der edle Geschmack Gemeingut* der Griechen; selbst Tugend war ihnen Schönheit und für beide schuf ihre Sprache Ein Wort (καλοκαγαθια). Das öffentliche, das politische Leben zog ohne Zuthat alle Künste in sein Gebiet. Mit Antiphon (431 v. Chr. Geb.) strebte selbst die politische Rede nach Kunst, wurde *Mode-Kunst*, sogenannte Rede-Kunst; die Dichtkunst, die Komödie, mit Aristophanes durch und durch politisch. Die Architektur weilte nicht mehr im Tempelbau: öffentliche Gebäude *aller* Art, Theater, Gymnasien, Odeen, selbst Schatzhäuser wurden Zeugen ihrer Herrlichkeit. Alles und vor Allem der Säulenbau stand in Harmonie mit allen Hauptmassen, mit allen Charakter-Zügen

jedes Ganzen. Daher verschönerten sich mit den Bauten die Säulen: Sie wurden freier, schlanker, mannigfaltiger. Man kann diese Periode bis zum Zeitalter Alexander's des Grofsen, bis Kleomenes und Dinochares, verfolgen. In ihr werden wir die korinthische Säulen-Ordnung entstehen sehen, deren Ausbildung schon den Charakter künstlicher Pracht an sich trägt, und der Ueppigkeit des reichen Korinth's, dem Zeitalter Alexander's und seiner Nachfolger, wie dem Geschmack der Römer, ihrer Sucht nach imponirendem Prunk entspricht.

Gleich der Religion, hatte die Baukunst aus ernsten, gewaltigen Anfängen sich aufgeheitert: sie folgte der Geschichte der Nation. Darum spiegelte sich in ihr erst der Charakter der kräftigen, unbefangenen Heroenzeit, dann der Bildung und Veredlung, zuletzt jener Verbildung und Ausschweifung, in der jeder bestimmte Halt, die geschlossene Kraft eigenthümlicher Fassung zu verschwinden drohte *). Aus diesem Verluste selbstständiger Klarheit und Würde hat sie in Rom, durch Griechen vorbereitet, sich wieder emporgearbeitet.

Im Glanz des Perikleischen Zeitalters und schon vorher, stand sie in inniger Verbindung mit allen Schwester-Künsten, selbst, was man lange verkannte, mit der Malerei. Nach Graf Stackelberg **) beruhten mannigfaltige Formen der Leisten und Stäbe in Gesimsen auf der Gewohnheit eines bestimmten, gemalten Tempel-Schmuckes und richteten sich nach der Form desselben. Unter den Beweisen, dafs die Griechen sehr frühe Blätter-Reihen auf Säulen-Kapitälen auch blos durch Farben ausdrückten, beruft er sich selbst auf Spuren an den Anten-Kapitälen des Doppel-Tempels zu Pä-

*) Bei Vergleichung dieser Schlufsperiode der griechischen Baukunst mit der älteren sagt H. Hübsch (über griechische Architektur 1822, S. 32): „Man vergleiche den Theseus-Tempel mit dem Denkmal des Lysikrates oder dem Apollo-Tempel zu Milet.“

**) Apollo-Tempel zu Bassä in Arkadien. Rom. 1826. fol. S. 34. 39.

stum (Pesto) und in der That gehören die uralten Tempel dieser ehemals blühenden, in ihrem eigenen Schutt begrabenen Stadt (S. 39.) nicht nur zu den herrlichsten, auch zu den best erhaltensten klassischen Bauten. Doch sind auch sie nicht frei von späteren antiken Zusätzen *). Jener eigene „symbolische Bezug“ in Pflanzen- und anderen Zierden erhielt und erweiterte sich im Fortschritte der Kunst und bewährte lange den gesunden Geschmack der Griechen. „Die Baukunst gebrauchte,“ wie Stackelberg (S. 34) sagt, „die Mannigfaltigkeit der Gliederung bei dem Formen-Wechsel oder bei dem Abschlufs, wie die *Musik* die Uebergänge zur Verbindung verschiedener Tonarten oder zur Einleitung in den Schlufston.“ Sie erinnern sich, wie ich in meinen Vorlesungen über Aesthetik scherzhaft die Ton-Arten der Musik mit den Säulen-Arten der *alten* Baukunst verglichen.

Mit Säulen haben die Alten, unter der heiteren Zone, in der sie lebten, alle ihre öffentlichen Gebäude und Tempel geschmückt. Sie verliehen dadurch denselben, wie die noch übrigen Bauwerke beweisen, eine aufserordentliche und ganz eigenthümliche Schönheit, bildeten bedeckte Räume, wo man zugleich im Freien sein und bei Festlichkeiten in's Innere der Tempel, in die Cella schauen konnte, die zur Aufnahme der Götter-Statuen bestimmt, *keinem* griechischen Tempel fehlte **). Wie das Klima, unter dem es stand, war der Zweck

*) Hübsch hält nicht ohne Grund, in seiner Schrift „über griechische Architektur“ Heidelberg 1822. S. 7 die kleinen Arabesken in Stuck, die dem eingezogenen Hals der alten kannelirten dorischen Säulen des kleinen Tempels und der sog. Basilika (des Doppel-Tempels) zu Pästum, die ältesten Denkmale dorischer Baukunst, verzieren, für spätere Zusätze.

**) Man nannte deswegen die Cella „das Wesentlichste des griechischen Tempels.“ Die Tempel hatten in Griechenland nie die Gröfse unserer berühmtesten Kirchen. Daher war auch die Cella gewöhnlich von geringem Umfang. Die Oeffentlichkeit des griechischen Lebens bedurfte nicht mehr. Durch den geräumigen Pronaos (Vorschiff), durch die freien Säu-

des Gebäudes von dessen Schönheit, hier vor Allem, unzertrennlich: auf Säulen ruhte das Gebälke, d. i. der *Architrav* und *Fries* und das *Haupt-* oder *Kranz-Gesimse*, welches nach Aufsen zum Schutze des Frieses etc. geschmackvoll vorsprang.

Säulen giebt es verschiedene. Nach den eigenthümlichen Verhältnissen und Verzierungen haben sich in der antiken griechischen und römischen Baukunst *vorzüglich* fünf Arten oder Ordnungen derselben gebildet, nämlich: die *Toskanische*, die *Dorische*, die *Jonische*, die *Korinthische* und die *Römische* Säulen-Ordnung. Die drei mittleren sind griechisch. Aber von allen diesen verschiedenen Ordnungen haben sich in *Italien* noch antike Bauwerke erhalten, von der einen mehr, von der anderen weniger, von den meisten auch Halb-Säulen, eine *im Durchschnitt* langweilige und, weil die Säule zum Tragen dient, *meist* überflüssige, oft affektirte Zierde *).

Am seltensten sind die Reste *toskanischer* Ordnung. In Italien selbst hat sich nur eine einzige Säule derselben erhalten, die sich am Emissar des Fuciner-See's findet. Aufserdem wissen wir von derselben fast (S. 252.) nichts, als was Vitruv (im 7tenKapitel des 4tenBuches)unbestimmt darüber berichtet hat. Wiebeking in seiner Abhandlung über den „Einflufs der

len-Hallen sah das Volk vorne von Aufsen, als wenn es Innen stünde, die Opfer und Ceremonien der Priester. Vgl. Hübsch gr. Architekt. S. 1.

*) In griechischen Resten finden sich Halbsäulen auf der Akropolis zu Athen, im Apollo-Tempel zu Bassä und am Jupiter-Tempel zu Agrigent. Die wahre Säule ist Stütze der Decke, eine, modern zu reden, idealisirte, senkrecht aufsteigende, in Unterbrechungen gegliederte Mauer. Uebergänge der wahren oder freien Säule in die Halbsäule zeigt die römische Baukunst am Bogen des Titus, dessen vier Ecksäulen mit der Mauer, doch nur wenig, zusammenhängen, wefshalb sie von Hübsch „Wandsäulen" genannt worden sind, zum Unterschiede der Halbsäulen des Kolosseum's. (Pilaster sind eckige Säulen, in gewissem Sinne: veredelte Pfeiler.)

Baukunst auf die Civilisation" giebt an, dafs sich auch in der Nähe des Sonnen-Tempels in *Palmyra* noch eine allein stehende toskanische Säule finde. Vergleichen Sie die Prachtwerke von Wood und Dawkinks *The Ruins of Palmyra* und Wolney's *Voyage en Syrie.* In Palmyra ist der römische Einflufs unverkennbar und einzelne Säulen eigener Art giebt, selbst in Verbindung mit anderen, auch die klassische Baukunst. Dadurch möchte ich das Vorkommen jener Säule im Allgemeinen erklären. Die Art dieses Vorkommens ist nach speziellen Verhältnissen der Bauten zu bemessen *).

Nach mehrseitigen Analogieen scheint übrigens, wie Hirt gezeigt, die *toskanische* Bauart der *ältesten griechischen* im Ganzen ähnlich: auch in ihrem Haupt-Charakter, so weit diesen Hübsch mit Recht darein legt, dafs alles Horizontale, als Gebälke und Decke, aus Holz konstruirt war. Daher standen auch die Säulen schlank und weit auseinander. Das leichte hölzerne Gebälke vertrug eine grofse Spannung. Toskanische Tempel scheinen aber bisweilen doppelte Säulen-Reihen gehabt zu haben, wenn man aus dem kapitolinischen Jupiter-Tempel darauf schliefsen darf.

Die gewöhnlichen Wohngebäude der alten Toskaner hat man mit den Gebäuden in *Pompeji* (S. 80), diese mit den jetzigen in *Algier* verglichen. Man erinnerte jedoch besonders an die hölzernen Gebälke der Höfe und an die Säulen zu

*) Vermischungen von Säulen verschiedener Ordnung, wie man sie an rohen ägyptischen Bauten trifft, verschmähte im Ganzen die klassische Architektur. Indessen hat man in einem der schönsten Gebäude Griechenland's, in dem arkadischen Apollo-Tempel, dessen wir oben gedacht, zwischen Reihen jonischer Halbsäulen eine einzelne ganze Säule korinthischer Ordnung entdeckt, worüber Stackelberg's angeführtes Werk S. 41 nachzusehen ist. Auch geben noch andere Musterwerke der Baukunst Beispiele einzelner eigenthümlicher Säulen oder Pilaster in Verbindung mit anderen, wo die Einheit und Ruhe des Ganzen durch die besondere Beziehung vermittelt ist.

Pompeji, deren Kapitäle und Kannelirungen den griechisch-dorischen nahe kommen, von denen sie jedoch durch gröfsere Schlankheit sich unterscheiden, wenn auch Vitruv, der von sieben Durchmessern Höhe spricht, die toskanischen Bauten *seiner* Zeit im Auge hielt, die sonder Zweifel schlankere Säulen hatten, als die älteren.

Die alt-toskanischen *Tempel* hat man mit den heutigen Holzbauten der *Tiroler* verglichen. Die *rhätischen Häuser* zeigen „nach alter Art das einfache flache Giebeldach," aber zur Erklärung jenes Tempelbaues reichen sie nicht aus und Klenze geht, scheint mir, zu weit, wenn er aus der alterthümlichen Art des Holzbaues an der Donau auf eine Bevölkerungs-Kette längs dieses Stromes von Griechenland aus durch Tirol nach Toskana schliefst. Die entfernte Verwandtschaft der Bewohner mehrerer dieser Gegenden haben wir (in der 5ten Vorlesung, Anhang II) kennen gelernt. Bei der *byzantinischen* Architektur wird uns (S. 273.) die Frage aufsteigen, ob sie in ihrer Ausbreitung nach Westen von den Bevölkerungs-Zonen gewisser Flufs-Gebiete unabhängig sei. Aber auch diese und ähnliche Analogieen geben, nebst den anderen, von Klenze scharfsinniger aufgeführten Gründen, jener Ansicht kein entscheidendes Gewicht, doch immer so viel Bedeutung, um sie zu prüfen.

Dorische Tempel haben sich in Italien mehrere erhalten, in *Girgenti, Pesto, Cori.* Der *Jupiter*-Tempel in Girgenti, der *Neptunus*- und *Ceres*-Tempel und die sogenannten *Basilika* (d. i. der Doppel-Tempel) in Pesto und ein Tempel in Korinth sollen, wie Winkelmann (Werke B. I. S. 370.) glaubte, die ältesten Gebäude dorischer Ordnung sein. Der Grund, warum man sie für die ältesten hielt, liegt in der Massenhaftigkeit ihrer Säulen: die Säulen des Tempels zu Korinth haben nämlich, wie schon bemerkt, nur 4 Durchmesser in der Höhe; und die Säulen der Gebäude zu Pesto sind nicht fünf Durchmesser hoch. Die gewöhnliche Höhe der dorischen Säule beträgt nach ziemlich allgemeiner Annahme,

nach der vitruvischen, 6 Durchmesser. Die Säulen des kleinen Tempels und der sog. Basilika zu Pesto haben kaum 4 untere Durchmesser. (Der obere Durchmesser ist $1/3$ kleiner.)

Diese beiden Tempel, welche manche Abweichung von der gewöhnlichen dorischen Ordnung zeigen, werden unter allen Resten für die *ältesten dorischen Bauten* gehalten. Denn der grofse Tempel zu Pesto, und jener zu Korinth verrathen bei ähnlichen Verhältnissen schon eine reifere Neigung zum Zierlichen. Auch die übrigen genannten Tempel, namentlich die agrigentischen, sind seither genauer untersucht worden. Vergleichen Sie die neuen Werke von Gärtner und von Hittorf. Um die Archäologie Sicilien's überhaupt haben sich seit Kurzem Duca di Serradifalco, Politis und Andere mehrseitige und anerkannte Verdienste erworben. Ich bemerke nur, dafs *auf dieser Insel noch nach Alexander dem Grofsen dorisch gebaut wurde.* —

Le Roy in seinem oben angeführten Werke unterscheidet *drei* Zeiten der dorischen Ordnung: die älteste, deren Säulen, wie die an dem erwähnten Tempel in Korinth, nicht über vier Durchmesser haben; die zweite, in welcher der Tempel des Theseus und der Pallas zu Athen gebaut sind*), und die dritte, aus welcher (der Portikus des Königs Philipp auf der Insel Delos und) der Rest des Tempels des Augustus in Athen ist, dessen Säulen sechs (und ein halb) Durchmesser haben. Dies ist schon sehr genau. Winkelmann will indefs (B. I, S. 374) noch eine vierte Periode der dorischen Baukunst hinzugefügt wissen, die sich noch an vier Travertin-Säulen am Portale des Herkules-Tempels zu *Cori* bei *Velletri* zeigen. Die Säulen dieses Herkules-Tempels haben,

*) Unter Perikles hatten die dorischen Säulen meist $5\frac{1}{2}$ Durchmesser Höhe. Vitruv's (IV, 1.) Erklärung ihres Ursprungs ist verfehlt; er giebt ihnen nach römischer Anschauung sechs Durchmesser, weil — der männliche Fufs den sechsten Theil gewöhnlicher Mannes-Höhe ausmache.

ohne die Unterlage, worauf sie stehen und ohne den Knauf mitzurechnen, an sieben Durchmesser in der Höhe; *eigenthümlich* ist auch, dafs ihre Knaufe nicht dorisch, sondern *toskanisch* sind. Uebrigens hat Le Roy dieses schon selbst gesagt. Für uns bleibt die Bemerkung von Bedeutung, weil sie die *Uebergänge* von den vier Durchmessern der ältesten, namentlich der dorischen, zu den acht Durchmessern der Säulen-Höhe einer Ordnung ahnen läfst, welche grofse Streitfragen erregte, der jonischen.

Wir haben nämlich gesehen, wie die dorische Säule, ihre erste massenhafte Gestalt, nach und nach verlassend, allmählig schlanker geworden. Noch schlanker ist die *Jonische* Säule, welche sich zunächst, als ein *Mittelglied zwischen der Korinthischen und der Dorischen* entwickelte. Sie hat mit Unterlage und Knauf neun Durchmesser Höhe. Bei ihr hat man nach Vitruv und Plinius zuerst Basen angewendet: bei der dorischen und bei der weniger geschmückten alt-toskanischen Bauart scheint diese Zierde, wie noch an den pompejischen Säulen nach Hübsch, *ursprünglich* gefehlt zu haben. Der Knauf der dorischen Säule besteht in einer blosen geringen Ausbeugung, der jonische ist mehr verziert, indem an demselben vier schöngeschwungene, sogenannte Voluten d. h. spiralförmig gewundene Bänder über dem Schaft der Säule vortreten. Die ältesten Ueberbleibsel jonischer Säulen finden wir in den Propyläen zu Athen, und im Apollo-Tempel zu Bassä. In rein-griechischen Bauten stehen die jonischen Säulen, wie sie schlanker sind, auch weiter auseinander, als die massigen dorischen und diese, besonders die älteren, sind nach oben ungleich mehr verjüngt, als die jonischen und korinthischen: Bemerkungen, die schon Hübsch gegen Vitruv's Ausgaben und gegen neuere darauf gegründete, sonst verdienstvolle Theorieen geltend gemacht.

Nach Vitruv (im ersten Kapitel des IV. Buchs) soll die jonische Ordnung zuerst von Ktesiphon aus *Kreta* an dem grofsen Tempel der Diana zu Ephesus angewendet worden

sein. Dieser Diana-Tempel wurde aber in der 106 Olympiade, d. h. um das Jahr 354 vor Christus gebaut. In diese Zeit fiele also, nach diesem Schriftsteller, die erste Anwendung der jonischen Ordnung: in der That wohl nur in ihrer zierlichen Vollendung *oder* ihre erste Anwendung in ganzen Gebäuden. Es ist die Zeit, wo in Griechenland Platon, Demosthenes und Praxiteles lebten, während in Rom die Kunst noch im Argen lag, kaum das erste Drama im etrurischen Stil gegeben wurde, und das bruttische sg. Volk eben entstand.

Schon 40 Jahre früher, um die 96ste Olympiade, war von Skopas ein Tempel der Pallas zu Tegea gebaut worden, wo der Künstler im Innern des Tempels, bei übereinanderstehenden Säulen-Reihen, als zweite Ordnung die *korintische* in Anwendung gebracht. Die zierliche Ausbildung der jonischen Säule setzt, schon nach Hübsch, die Arbeit vieler Generationen voraus. Sie kam erst kurz vor Perikles aus dem griechischen Asien herüber, wurde aber in Jonien schon früher ausgeübt. Vitruv selbst giebt in diesem Bezuge zu verstehen, man habe sie die jonische genannt, weil sie von *Joniern* erfunden worden. Auch die korinthische Säule setzte grofse, vielleicht noch gröfsere Vorarbeiten voraus. Zu diesen dürfte selbst die Bildung der jonischen Säule (mittelbar) gehören. Darauf scheint auch Hirt gedeutet zu haben. Hübsch erinnerte mit Bestimmtheit an die halbrunden korinthischen Pilaster-Kapitäle, die sich im Tempel des didymäischen Apollon befanden und an das berühmte Pilaster-Kapitäl, das in den Ruinen von Eleusis an der jonischen Thorfahrt zu dem dorisch gebauten Tempel der Demeter (Ceres) aufgefunden worden, indem er vermuthet, dafs sich das korinthische Säulen-Kapitäl aus dem jonischen Pilaster-Kapitäl hervorgebildet.

Die korinthischen Säulen sind die schlankesten und zierlichsten. Ihre Ordnung am meisten perspektivisch, nach Stackelberg in den Zeiten des unverdorbenen Geschmacks mehr an kleinen Denkmalen und im Innern der Gebäude, als

Aufsen und im Grofsen angewendet. Nach Vitruv (an der angeführten Stelle) wäre der Bildhauer Kallimachos Erfinder des korinthischen Säulen-Knaufs. Winkelmann (im ersten Bande seiner Werke S. 109.) erzählt die junge, idyllische Künstler-*Sage* folgender Maafsen: „Ein Korb, den man auf das Grab eines jungen Mädchens von Korinth mit einigen Spielsachen von ihr angefüllet, gesetzt, und mit einem breiten Ziegel bedeckt hatte, gab Gelegenheit zu der Form dieses Kapitäls. Es wuchs unter demselben die Pflanze Akanthus hervor, die denselben bekleidete. Der Bildhauer Kallimachos fand an diesem bewachsenen Korbe so viel Artiges, dafs er das erste Kapitäl zu einer korintischen Säule nach diesem Modell arbeitete. Dieses Kapitäl ist also ein Korb mit Blättern.“ So weit Winkelmann. Die *Grundform* dieses Kapitäls ist aber ein Krater oder Kelch. Dieser zeigt sich mit und ohne Blätter schon an *ägyptischen* Säulen. Da ist er nach Stackelberg und Anderen Wiederholung der heiligen Lotos-Blume, woraus man die nahe Aehnlichkeit solcher Säulen mit den „Sceptern der Götter“ erklärt. —

In der *dorischen* Säule sieht Stackelberg (S. 38.) eine mit einer Platte überdeckte Garbe Lotos-Pflanzen, im Kapitäl der *jonischen* Widder-Hörner. Diese erinnern an die Pferdeköpfe altpersischer Kapitäle. Widderhörner findet man noch in Rom an den zusammengesetzten Kapitälen am Eingange des Klosters St. Cosmiato. Weniger glücklich hat Vitruv die Schnecken des *jonischen* Kapitäls mit Locken einer Jungfrau verglichen.

Die Blätter des *korinthischen* Säulenknaufs sind bald vom Akanthus, bald vom Oelbaum, selbst von der Aloe, wie ein athenisches Vasenbild beweist; auch von einer Wasserpflanze, wie an jener einzelnen Säule im Apollo-Tempel zu Bassä. Diese Säule ist *die älteste bekannte korinthischer Ordnung*, weit älter, als Kallimachos; doppelt merkwürdig, weil sie zeigt, dafs in der Baukunst, wie in allen Künsten, namentlich der Alten, bei grofsen durchgreifenden Bildungen weniger

an *einzelne* Erfinder, als an die fortschreitende Arbeit der künstlerischen *Nation* zu denken ist. Demnach scheint, wie Stackelberg schon bemerkt, „die Akanthuszier als die reichste auch die letzte“ gewesen zu sein und Vitruv so weit Recht zu behalten, als er die Aufführung ganzer Gebäude in dieser Bauart erst dem Kallimachos zuschreibt, der mehr durch Geschicklichkeit, als durch schöpferische Kunst berühmt, lange nach Iktinos und Skopas, gegen die 120ste Olympiade blühte, vor „der Periode des Stillstandes der Kunst.“ —

Gewöhnlich hatten die korinthischen Säulen neun Durchmesser in der Höhe; doch machte man sie in späteren Zeiten noch dünner. So haben die Säulen an dem kleinen Tempel der Vesta (?) in Rom, wenn man den Knauf mit rechnet, elf Durchmesser Höhe.

Von jonischer und korinthischer Ordnung haben sich mehrere Bauwerke aus dem Alterthume erhalten, ihre Reste stehen neben einander auf der gröſsten Bühne der Weltgeschichte, dem *Forum* in Rom. Jonisch ist die Säulen-Stellung, welche von der Basilika des Vespasian übrig ist und am Fuſse des Kapitol's in der Nähe des Triumph-Bogens von Septimus Severus steht. Gleich neben an erheben sich drei Marmor-Säulen korinthischer Ordnung, welche zu den schönsten, zu den schlanksten und zierlichsten gehören, die aus dem Alterthum übrig geblieben: Reste von dem Tempel des *Jupiter Tonans*. Eine einzelne, allein stehende Säule nicht weit davon trug ehemals die vergoldete Bildsäule des griechischen Kaisers Phokas, zu dessen Ehren sie von einem italienischen Exarchen errichtet worden war. Weiter östlich stehen abermals drei kostbare ungeheuere Säulen korinthischer Ordnung vom feinsten weiſsen Marmor. Das Gebäude, zu welchem sie gehörten, soll ein Tempel des Castor und Pollux gewesen sein. Doch, wir würden nach Stunden noch nicht fertig werden, wollten wir alle diese Prachtwerke auch nur aufzählen: es wird hinreichen, hinzuzufügen, daſs in Rom wenige Kirchen sind, die des Schmuckes antiker Säulen entbehren.

Die letzte Bauordnung, welche die Alten erfunden haben, ist die zusammengesetzte, die man auch *die römische* heifst. Das Eigenthümliche der Säulen dieser Ordnung besteht darin, dafs ihre Kapitäle zwei Reihen korinthischer Akanthusblätter haben, über welchen vier jonische Voluten hervortreten. Das älteste übrig gebliebene antike Werk, wo diese Ordnung angebracht wurde, ist der Triumph-Bogen des *Titus* auf dem Forum in Rom. Die römische Säule hat 10—11 Durchmesser Höhe. In dieser Säulen- und Bau-Art giebt sich sogleich eine fremde, kühne Nationalität, die *römische*, zu erkennen, die jedoch eklektisch nach kaltem Prunke strebte.

In *Griechenland*, wo Alles in schönen und immer schöneren Formen lebte, verliefs man nach Alexander's Zeiten, wie schon lange vorher im Leben, auch in Kunst und Wissenschaft mehr und mehr mit der gesunden Bildung die alte Einfalt, mit dieser die dorische Bauart. In Alexandria entstand schon gegen die 123ste Olympiade ein Streben, um das sich vorher *kein* Grieche kümmerte, *jene Polyhistorie*, der es an der gesunden Kraft gebrach, mit welcher Aristoteles ihr vorgearbeitet, und mit ihr einerseits (S. 186.) jene *schwärmerische* Richtung, die sich vergeblich auf Platon berief, andererseits jene *gelehrte Kritik*, die ihren eigensten *Grundsatz*, dafs das Schönste und Beste auch das Richtige sei, mifsverstand. In der Dichtkunst bildeten zwar noch mit Glück Theokritos, Bion, Moschos etc. eine ziemlich neue, die sog. idyllische Gattung, aus. Erst um die 134ste Olympiade fiengen, nach dem ersten punischen Krieg, die *Römer* an, sich literarisch hervorzuthun, nachdem sich Einzelne mit der griechischen Sprache schon früher vertraut gemacht hatten. Sie sahen Griechenland sinken, daher ihre stark ausgesprochene Unzufriedenheit mit den Griechen dieser Zeiten. Sie selbst aber ergaben sich mit der Literatur gleich Anfangs dem Verderbnifs der Sitten. Die Mathematik des Archimedes (Olympiade 142.) konnte die Baukunst der Griechen nicht mehr beleben, *Cato* Censor's Strenge die Gräkomanie der Römer nicht heilen: Nach Poly-

blos und nach der Zerstörung von Numantia kamen immer mehr Griechen nach Rom.

Man hat nach Winkelmann's Geschichte der Kunst (IV, 1. 5. 29.) behauptet, dafs bei den Griechen Bildnerei und Malerei eher, als die Baukunst zu einer gewissen Vollkommenheit gelangt seien. Auf der anderen Seite konnte indefs v. Rumohr in seinen italienischen Forschungen (I. 90.) mit Recht von einem grofsen Einflufs sprechen, den die Baukunst auf ihren früheren Stufen über die bildenden Künste ausgeübt. In der That war im Zeitalter des Phidias, der vor Zeuxis und Parrhasios lebte, die Malerei nicht weiter entwickelt, als die Baukunst in ihrer Sphäre. Jetzt war Alles anders geworden, wenn auch dasselbe Bildungs-Gesetz noch herrschte. Selbst die *Dichtkunst* der *Griechen* nahm bald eklektischen Charakter an*). Nur ihre *Plastik* blühte noch wunderbar-herrlich lange fort: Sie war das innerste Leben ihres nationalen Geistes in höchster Klarheit und Treue**); das letzte Zeichen seiner Unsterblichkeit in der Geschichte. — Von der alten Architektur einmal geschieden, entwickelte sie ein selbstständiges Dasein, und erstarkte, als sie *nach Lysippos* in Weichheit versunken war, später nochmals an der römischen Weltkraft. Sie schlofs sich an die neu erwachende römische *Baukunst*, indem sich, wie mir scheint, die griechische, im *Uebergang* in diese, durch Ausschweifung und Ueberladung allmählig in zwei Richtungen aufzulösen drohte: während sie nach der einen in's *Gezierte* sich verlor, strebte sie nach der anderen einer *Erhabenheit* entgegen, die jeder Schranke der Gefälligkeit Trotz bot. Jener Baumeister, der im Zeitalter Alexander's lebte, den Diana-Tempel in Ephesus aufführte, den Bau von Alexandria, welchen der Athener Kleomenes begründet hatte,

*) Meleagros von Gadara (92 vor Chr. G.) fertigte die erste griechische Blumenlese (Anthologie).

**) d. i. Objectivität. Nur durch obige Bemerkung weifs ich mi dieses Räthsel der Kunstgeschichte zu lösen. Vgl. S. 186. 208

thätig fortsetzte, Dinochares aus Makedonien*), der durch die Gröfse, Kühnheit und Pracht seiner Werke berühmt war, machte zu einer Zeit, wo man die Felsen noch nicht zu sprengen, in Bergwerken nur langsam zu arbeiten verstand, Alexander dem Grofsen in Asien den Vorschlag, den Berg Athos in Thrakien, jetzt Monte Santo genannt, zu einer Riesen-Statue auszuhauen. Dieses Standbild Alexander's sollte mit der Linken eine Stadt von zehntausend Einwohnern tragen, mit der Rechten eine Schaale halten, aus der ein starker, bis in die See tretender Strom herausstürze. Alexander, der auf gröfsere Unternehmungen sann, anwortete, nach alter Sage, dem Künstler: der Athos wäre schon durch die Thorheit des Xerxes berühmt, der ihn durchgraben lassen wollte. Bleibende Erinnerungen seiner Siege seien der Kaukasus, der Flufs Oxyartes und das kaspische Meer.

In dieser zweifältigen Richtung strebte, scheint mir, die antike Baukunst aus völligem Untergange *dadurch* sich zu retten, dafs sie nach der einen Seite die *Grazie*, die sie allmählig verloren, in *willkührlichen* Zierrathen suchte: nach der anderen alle Energie des *Willens* aufbot, die *kolossale Kraft* ihrer Anfänge wiederzugebären, und *Alles* zu umfassen, in ihre Zauber-Kreise Alles zu ziehen. Auch auf *Privat-Gebäude* wendete sich die Baukunst. Dies forderte vor Allem der *römische* Geist, der den Einzelnen in das allgemeine Interesse des Staates versenkte, ihm nichts übrig liefs, seine Persönlichkeit sichtbar und geltend zu machen, als Charakter, Pracht und Hoheit. In Rom und aufserhalb Griechenland's gewann die Baukunst neue Kräfte: Das *Erhabene* errang das Uebergewicht, doch — in anderem Sinne als früher**). *Während in dem Erhabenen, wie es in der ältesten Baukunst zu Tage trat, sich die einfachste naturgemäfseste Kunstanschauung bethätigte*, *giebt sich*,

*) Deknokrates bei Vitruv, Cheirokrates bei Strabon, Stasikrates bei Plutarchos.

**) Meine Einleitung in die Philosophie. 1825. S. 404.

wie mir dünkt, *das Erhabene in den römischen Werken als ein wundersamer Triumph kühner Reflexion zu erkennen. Da* wurden in *Palmyra* jene Riesen-Tempel und Paläste, in *Rom* das Pantheon, das goldene Haus des Nero, die Thermen des Titus aufgeführt. So gieng es, mit abnehmender Kraft, fort bis zu den Zeiten des *Apollodoros* von Damaskos, der das Forum Trajan's in Rom und die berühmte Donau-Brücke in Unter-Ungarn; bis zu den Zeiten Hadrian's, dessen Grabmal, die heutige Engelsburg, Detrianus aus Rom gebaut hat, während Nikon aus Pergamos in seiner Vaterstadt viele, noch treffliche Bauten gründete.

Von da eilt die Baukunst, durch Ueberladung aller Art, dem Verfall entgegen. Die Villa *Hadrian's* bei Tivoli, auf orientalischen Prunk mit römischer Auswahl (d.h. eklektisch —) berechnet, der Tempel des olympischen Zeus in Athen, die Bäder des Caracalla und Diokletian in Rom sind Zeugen dieses Verfalls, der bis zu Theodorich's Zeiten und noch länger unter den Italienern zunahm, die gleichwohl die Werke ächter Baukunst aus den ältesten Zeiten, wohl erhalten, noch vor Augen hatten: Wie im römischen Privat-Luxus die Statuen, die in Griechenland sämmtlich dem öffentlichen Leben geweiht waren, „theilweise zu blosen Kabinetstücken", wie Feuerbach (Apoll. S. 190.) sich ausdrückt, herabsanken, so fiel auch die römische Architektur zuletzt in die eitle Prosa geschmackloser Prunksucht. Der Reichthum der Römer, durch Eroberungen in's Unermeſsliche angewachsen, nährte ihre kalt ausschweifende Prachtliebe und förderte dadurch, mit ihrer Ausbreitung den Verfall der Baukunst. Auf die Plastik mochte er minder nachtheilig wirken, weil diese vorzugsweise in den Händen der Griechen blieb und zu auffallendem Prunke, überhaupt zu sinnlich äuſserlichen Zwecken weniger sich verwenden lieſs. Den Hauptgrund aber, warum sich die griechische Architektur auf römischem Boden „miſsgestaltete," suchte H. Hübsch (über griechische Architektur S. 33. ff.) „in den ökonomischen und technischen

Verschiedenheiten.“ Die ausgedehnteren Bedürfnisse der Römer hatten nämlich frühe eine gröfsere Technik, ihr schlechteres Material eine künstlichere Konstruktion nothwendig gemacht, die *Wölbung* hervorgerufen und durch diese die *Säulen* oft zu blosen Verzierungen herabgesetzt.

Verfolgen wir in Kürze die römischen Bauwerke! Ihren Charakter im Allgemeinen, ihre Säulen haben wir geschildert: wir wenden uns auf das Ganze, vom Aeufseren auf das Innere.

Bei Erwägung der einfachsten Voranfänge der Baukunst, wie der Musik, kann man bei der Erinnerung an Höhlen und Hütten verweilen, aber man mufs den Ursprung der Kunst *als Kunst* von den Vorbereitungen unterscheiden, welche dieser unbewufst vorausgiengen. Schon in *diesen* Anfängen ist an Verschiedenheit des Materials zu denken. Die Kunst aber, indem sie ihr Material (nicht blos wo sie das edelste wählt) beherrscht, erfüllt zugleich seine natürlichen Ansprüche, alle Bedingungen, die es mit sich bringt: sie schafft sich ihre Technik, indem sie das Material sich unterwirft und einen bestimmten Stil gründet.

Nach H. Hübsch entwickelte sich in Ländern, welche sowohl Holz als Stein in hinlänglicher Menge darbieten, eine gemischte Bauart: zur Ueberdeckung wird Holz, zur senkrechten Unterstützung Stein angewendet. Und „wie dann die der Dauer wegen vorgezogene Ueberdeckung mit Stein, welche schwieriger ist als mit Holz, erst in späterer Zeit erscheint; eben so müssen von der anderen Seite die Holzwände — deren Konstruktion gegen diejenige der steinernen Mauern sehr komplizirt ist, und schon mehrere technische Fortschritte voraussetzt — auch erst in spätere Zeiten fallen; und können immer nur bedingungsweise Statt finden, nie aber allgemeine Bauart sein.“

In ähnlichem Sinne haben wir oben die Bedeutung *toskanischer* Holzbauten gewürdigt. Die Römer sprachen wohl vom Holzbau und gaben zu interessanten Hypothesen darüber

Veranlassung. Aber zu Gewölben reichte dieser Bau nicht aus.*) Daher trat er bei der römischen Bau*kunst*, trotz der schlechteren Steinarten, mehr noch, als bei der griechischen, wie gleich Anfangs bei der ägyptischen, in enge Schranken. (Selbst der Chinese wählte zu seinen seltsamen Bauten, die wesentlich Holzwerk forderten, frühe — ein besseres Material.)

Schon im hohen Alterthum besafs man die Kunst, *Gewölbe* zu bauen. Es finden sich deren einige bei Theben in *Aegypten*, in *Meroe*, und im *Orient*. Doch sind in diesen frühesten Zeiten der Kunst die Gewölbe sehr selten und auch nur von unbedeutender Gröfse. Erst die Römer haben die Kunst, Gewölbe zu sprengen, häufig und im Grofsen angewendet. *Stollen* führten sie bei Belagerungen, nach Livius schon im Jahre 319, dann 359 nach Gründung der Stadt. Sie und die *Etrurier* zeichneten sich frühe durch Bauten von Heerstrafsen, Kloaken und Wasserleitungen aus. Diese Bauten wurden, nach Strabon, von den Griechen vernachlässigt. Hübsch findet in der Weitläuftigkeit und Festigkeit, welche sie forderten, eine Veranlassung zur Konstruktion der römischen *Gewölbe*; in der schwankenden Angabe des Posidonius bei Seneca, dafs ein Einzelner, der Grieche Demokritus, ihr Erfinder sei, mit Recht eine Sage.

Das älteste Gewölbe im jetzigen Rom ist unstreitig die *Cloaca maxima*, deren Erbauung bekanntlich dem fünften römischen König, Tarquinius dem Aelteren, zugeschrieben wird. Doch auch dieses Gewölbe und die bekannten Gewölbe der *Etrurier* zu Volterra und Jäsulä, die Bogen der *via Appia* aus dem 5ten Jahrhunderte Rom's, die Anbaue bei'm Ein- und Ausflusse des Kanals am Albano-See (in welchen man sämmtlich etrurischen Beistand vermuthet) sind nicht von bedeutender Gröfse.

*) Diefs bestätigt sich deutlich auch in der neueren Kunst z. B. in den Versuchen, die man anstellen wollte, die florentinische Kuppel zu bauen, bis Brunelleschi dem Streit durch die That ein Ende machte.

Erst in der späteren Zeit ihrer Weltherrschaft bauten die Römer grofse Gewölbe und führten sie in verschiedenen Gebieten ihres Reiches aus. In Griechenland mag die nachlässige Konstruktion vom Theater des Bacchus davon Zeugnifs geben (?).

Die Pracht hoher, gewölbter Bogen scheint dem römischen Stolze wohl zugesagt zu haben. Auch läfst sich kaum ein prächtigeres Werk von menschlicher Hand erdenken, als die unabsehlichen Hallen jener ungeheueren römischen Amphitheater, wie z. B. des *Colisseum's*, das hundert tausend Menschen in seinen weiten Räumen fassen konnte. Ihre gröfsten Gewölbe bauten jedoch die Römer als Kuppeln über die Hauptsäle ihrer warmen Bäder, ihrer Thermen.

Dergleichen Kuppelgewölbe in Thermen haben sich mehrere von aufserordentlicher Pracht entweder ganz oder zum Theil erhalten. Dahin gehören: der sogenante Tempel der *Minerva Medica* in Rom, welchen das Bassin in seinem Innern als einen Saal zu Bädern bezeichnet; die Reste von den Thermen Domitian's am Albano-See; der vortrefflich erhaltene grofse Saal der Thermen in Pompeji; der sogenannte Tempel des Mercur bei Bajae, welchen die Bassins in den Seiten-Gemächern gleichfalls als einen Saal zu Thermen bezeichnen; der sogenannte Sonnen-Saal in den Thermen Caracalla's in Rom u. s. w. Das prächtigste, gröfste und kunstvollste aller antiken Kuppelgewölbe aber ist das des *Pantheon.* Dieses herrliche Gebäude, jetzt unter dem Namen S. Maria della Rotonda zu einer Kirche eingerichtet, auch oft schlechthin die Rotunde genannt, ist nach der antiken Inschrift über der Vorhalle von Marcus Agrippa, dem Schwiegersohn und Feldherrn des Kaisers Augustus, erbaut. Agrippa legte sich ein Badhaus an, in welchem dieses Gebäude den Hauptsaal oder gleich ursprünglich, wie in anderen Thermen, einen Tempel*) bilden sollte; daraus läfst sich auf die

*) Die Gründe, woraus man letzteres schlofs, z. B. der Mangel an Fenstern, beruhen auf Merkmalen, welche sonst auch in Thermensälen z. B. in Pompeji, vorkommen.

unermefsliche Pracht dieser Bäder schliefsen. Die Sage giebt vor, *Augustus* habe den Agrippa bestimmt, das herrliche Gebäude zum Tempel einzurichten; und so weihte man es denn allen Göttern, daher der Name Pantheon. Agrippa wollte, wie Dio Cassius erzählt, die Statue des vergötterten Augustus in den Tempel setzen, da aber der kluge Kaiser sich dieser Ehre weigerte, stellte Agrippa die Statue des vergötterten Caesar in den Tempel, und die des Augustus wie seine eigene Kolossal-Statue in die prächtige Vorhalle.

Ueber das Pantheon giebt es einen besondern Aufsatz von Hirt, im Museum der Alterthümer. Th. 1. S. 151. Berlin 1807 und von Fea: *Integrità del Pantheon.* Rom 1807. Vergleichen Sie hierüber Scholler's italienische Reise B. II. S. 192 ff. Bei Vergleichung der neueren Architektur mit der antiken werde ich auf diesen Bau zurückkommen.

Ein Gebäude welches zu öffentlichen Verhandlungen bestimmt war, nannten die Alten *Basilica* — βασιλικη (sc. στοα), die königliche Halle, die Halle worin Recht gesprochen wurde, denn *hauptsächlich* heifsen so die Gerichtshallen. Diese Hallen waren bei den Alten offen; die Decke wurde nämlich durch Säulen getragen und zwischen denselben war der Raum frei. Als das Christenthum sich im römischen Reiche verbreitete und der christliche Kultus öffentliche Freiheit bekam, wandte man bei'm Baue christlicher Kirchen und Bethäuser die Form der alten Basiliken an, weil sie dem Bedürfnisse einer zahlreichen Versammlung am besten zu entsprechen schien. Die offenen Säulenwände der alten Basiliken baute man nun zu und rückte die Säulen weiter in's Innere. So entstanden im Innern, verschiedene, durch Säulen von einander getrennte, Abtheilungen oder Räume, die man *Schiffe* nannte. Solcher alten christlichen Basiliken, denn so pflegt man da noch immer die oblongen, halbantik gebauten Hauptkirchen des Mittelalters zu nennen, giebt es noch jetzt mehrere in Italien. Sie erinnern oft lebendig an die *byzantinischen* Zeiten und haben gewöhnlich drei oder fünf Schiffe. Als die

prächtigsten Muster dieser altchristlichen Bauform sind die Kirchen *S. Maria Maggiore* und die im Sommer 1824 abgebrannte Paulskirche in Rom zu nennen. Erstere hat drei, die letztere hatte 5 Schiffe, die von ungeheueren, zum Theil antiken Säulen von weifsem und violettem sog. Marmor getragen wurden. Die Decken der Basiliken pflegen nicht gewölbt, sondern flach zu sein. Flach waren auch die Decken an den Basiliken der Alten und an ihren meisten Tempeln.

Dafs die Bauten der Griechen einen eigenthümlichen, möglichst individuellen Charakter an sich trugen, sahen wir oben. Aus dem Gesichtspunkte dieses scharf ausgeprägten Charakters hat man vielseitig behauptet, dafs sich die Tempel der Alten, zumal der Griechen, durch Anlage, Ausführung und Verzierung dem jedesmaligen Charakter des Gottes näherten, dem sie geweiht waren. Noch heute „bewundert" man den würdigen Ernst, die gediegene Kraft an den Tempeln des *Zeus*, die heitere schlanke Haltung, die leichte Verzierung an den Tempeln der *Aphrodite*. In Charakter und Anordnung des Baues kündigt der Tempel *Apollon's* zu Bassä den strahlenden Gott der Leier an, während der Bau desselben Meisters, Iktinos, am *Parthenon* andere Hoheit und Gröfse ausdrückt. Im Ganzen aber entsprach mehr die Ausführung und Verzierung, als die Anlage alter Tempel der Natur ihrer Götter. Die Ausführung folgte den Erfordernissen des besonderen Tempel-Dienstes, der allerdings auf den Charakter des Gottes hinweis't, aber *Vesta* vielleicht ausgenommen, sind die Tempel aller Götter, bei der reichen Eigenthümlichkeit ihrer Ausführung, häufig von ziemlich gleicher Anlage. Allein in dieser ganzen Materie sind die Untersuchungen bisher noch zu schwankend geblieben, um etwas Bestimmteres hierüber *in solcher Kürze* auszusprechen. So viel bleibt gewifs: den Reiz mannigfaltiger göttlicher Gestalten, wie die antike Kunst in allen Formen ihn darzustellen suchte, verschlang das Christenthum in der Idee des Einen Gottes.

Die Aufgabe der christlichen Kunst war darum tiefer und

schwieriger, als die der antiken. Der Reichthum der Einen, allumfassenden Idee mufste hier eine neue Welt der Mannigfaltigkeit, der kontemplativ-kräftige Geist der neugeborenen Völker eine neue Kunst sich schaffen *). Sie stieg empor, so bald jene *Völker* den Drang innerer Entwickelung in sich empfanden: denn der Kunsttrieb ist überall der *erste* geistige Trieb, die himmlische Idee mit der wirklichen Welt zu versöhnen und den nationalen Geist zu einer bestimmt sinnlichen Anschauung zu bringen **).

So that sich nach den Kreuzzügen aus dem reichen, tiefbewegten Schoofse *Deutschland's*, doch ziemlich gleichzeitig mit der Mystik und Scholastik des höheren Nordens, vor Allem im Kirchenbau ein ganz neuer, eigenthümlich herrlicher Stil hervor, bildete sich aus, verbreitete sich nach anderen Ländern, auch nach Italien. In Deutschland herrschte, *als Gegengewicht* allgemeiner Bewegungen, der Geist der Innung, Verbrüderung. Deutsche Bau-Vereine traten zusammen, die *Wiege* der *Freimaurer*. Ihre hohen und eigenthümlichen Bestrebungen erregten wohl das Mifsfallen und die Eifersucht der Italiener. Diese nannten den neuen Baustil, gleich Anfangs, „*barbarisch*", nach ihrer Mundart „*gothisch*."

Die Verheerungen nämlich, die bei den Einfällen der Gothen über Italien ergangen waren, lebten lange noch in der Erinnerung der Besiegten und mochten sie mifsgünstig stimmen gegen alle Einflüsse von Norden her. Später erst verlor der gothische Name die Bedeutung der Schmach, und gutmüthig sprach der Deutsche ihn selbst nach, der in den Gothen seine Brüder sah. Doch knüpften sich bald an diesen Ausdruck zahllose Irrthümer. Um Alles mehr, als um Kunst bekümmert, hatten die *Gelehrten* seine Quelle vergessen, und Alle *deutsche*, Alle *nordische* Baukunst hiefs ihnen und heifst so noch heute „*gothisch*."

*) Vorlesung IV Ende. und V. Anhang II.

**) Meine Schrift: Ueber den Ursprung der Menschen und Völker etc. 1829. (gegen Ende.)

Die Gothen sind *Germanen*, aber sie haben nie einen eigenthümlichen Baustil *ausgebildet*, vielmehr in ihren in Italien ausgeführten Bauwerken an die verdorbene griechische und römische, d. h. an die Manier, die im vierten und fünften Jahrhundert in Italien herrschte, doch nicht ohne Freiheit, sich „angeschlossen." Der Ausdruck „*gothische* Baukunst" bleibt für die spätere deutsche uneigentlich, wie, nach Rumohr, der Ausdruck „griechische Malerei" für die altitalische. Die Volksthümlichkeit der Gothen hatte sich in *Italien* längst verloren oder mit anderen Elementen verschmolzen, ehe sich, im 13ten Jahrhundert der deutsche Baustil ausbildete. Seine Entstehung auf die Gothen-Herrschaft in *Italien* zu beschränken, wäre so kühn, als die neue umgekehrte Hypothese, die ihn von *England* ausgehen läfst.

Die Gothen hatten Italien unterworfen. Ihr König Theodorich herrschte in Ravenna (493—526). Hier finden wir die ersten Werke des gothischen sog. Baustils, das Mausoleum Theodorich's und S. Vitale, welche gleich nach dem Jahre 493. — von Baukünstlern, die aus *Byzanz* und *Rom* gekommen sein sollen — aufgeführt wurden. Was in Ravenna von gothischen Bauwerken jener Zeit noch übrig, zeichnet sich weder durch kolossale Ausdehnung, noch durch Ausprägung jenes Charakters aus, den später die deutsche Baukunst in ihren bewunderungswürdigsten Werken, den Domen zu Strafsburg, Cöln, Freiburg u. s. w. rein und frei an sich trägt. Jene gothischen Bauten geben kaum eine leise Ankündigung des späteren deutschen Stils. Das Reich der Gothen in Italien dauerte nur sechzig Jahre: es war keine Zeit des Unglücks für die Halbinsel. Auch die Kunstbildung litt nicht unter den Gothen. Wie aber sollte unter denselben in einem so kurzen Zeitraum, oder wo vorher, ein frei eigenthümlicher Baustil sich gebildet haben? Belisar (555) und Narses (554) brachen die gothische Kraft und warfen das besiegte Volk aus den Gränzen des Exarchat's. Mit dem Untergange der Gothen-Herrschaft in Italien verlor daselbst auch *diese* go-

thische Baukunst ihren Einfluſs, ohne darum mit einem Male völlig spurlos verschwunden zu sein: Dieser Einfluſs hat der späteren deutschen Baukunst, die der Italiener für dieselbe hielt, verborgene Pfade geebnet.

Fast zu gleicher Zeit sahen wir im römischen Morgenlande, in Konstantinopel, einen anderen Baustil hervortreten, der unter dem Namen des *byzantinischen* bekannt ist. Der erste Bau, der die Eigenthümlichkeit *dieses* Stiles an sich trägt, ist die berühmte *Sophien-Kirche* zu Konstantinopel, die unter der Regierung des Kaisers Justinian um das Jahr 532 durch den Baumeister Anthemios von Tralles, der uns auch ein Buch περὶ παραδόξων μηχανημάτων hinterlassen hat, und durch Isidoros von Milet aufgeführt wurde. Sie steht noch, aber ihr Inneres ist den Franken, Nicht-Muhamedanern, nur auf besondere Erlaubniſs des Sultans zugänglich. Nur die venetianischen Gesandten hatten, nach altem Herkommen, Zutritt in dieser Moschee.

Da die byzantinische Baukunst älter ist, als die deutsche, hieſs man sie die *vorgothische*, da sie zwischen dieser und der altrömischen steht, die *romanische*. Beides unbestimmte Namen: jener ganz irrig, dieser einseitig, es sei denn, daſs er streng-philologisch genommen würde und dann wäre er tautologisch. Denn nach Rom's Sturz durch Odoaker (476) hieſs, woran man bei jener Benennung nicht dachte, *romaisch* (ρωμαικως) so viel, als *byzantinisch*, die neugriechische Sprache, wie Wolf bewiesen, die romaische. Im Wesen des *byzantinischen* Baustils sah man einen Ausfluſs des *altrömischen*, gestand aber jenem den Charakter „der gröſsten Allgemeinheit, Bildbarkeit und Duktilität“ zu, die Fähigkeit, jedem Bedürfniſs zu folgen, nach Ort und Zeit, immer und überall, sich zu gestalten. Eben dieser eigenthümlich schmiegsame Charakter unterscheidet indeſs die byzantinische Baukunst von der altrömischen, wenn man letztere, die minder für jedes Klima paſst, nicht zu allgemein fassen will. Die byzantinische, überhaupt die neuere Baukunst gehört ihrem Ur-

sprung und ihrer Entwickelung nach einer wesentlich anderen Periode: Eine neue Wendung der Dinge hatte den National-Charakter förmlich umgestaltet, vor Allem in Rom und Byzanz eine andere Welt-Anschauung mithin *ein anderes Grund-Prinzip* im *Stil* der Kunst allmählig hervorgerufen.

Die ersten Bauten, die aus dieser Krisis hervorgiengen, mufsten theils, wie jene in *Ravenna*, einen noch unbeholfenen, etwas steifen und rohen, theils wie viele *byzantinische*, einen weit ausgreifenden, zwar inhaltvollen, doch oft taumelreichen Charakter, die deutliche Spur einer gezierten und schwankenden, nach verschiedenen Seiten oft disharmonisch gerichteten Technik, etwas Ueberreifes, Welkes, ja Gesuchtes, Ueberladenes an sich tragen, ohne Vollkraft ihre reichen, zum Theil ererbten Mittel und Formen gleichmäfsig und heiter zu beherrschen; ihre neuen, zum Theil kräftigen Anschauungen bestimmt zu entwickeln, frei durchzuführen. In jener neuen Weltanschauung hat die byzantinische Baukunst ihre eigene Quelle, durch fremde Zuflüsse theils getrübt, theils belebt und bereichert. Sie ist aber *fast* so wenig, als die *deutsche* Baukunst ein Ausflufs jener ravennatisch-gothischen, *bloser Ausflufs* der altrömischen, wenn sie gleich aus dieser die Kuppeln, die sie eigenthümlich ausgebildet, aufgenommen und manches Frühere, so wie die Fortschritte der Technik sich angeeignet, obwohl nach den Bedürfnissen der Zeit manches Veraltete abgeworfen hat. Auch hat der byzantinische Baustil wenig gemein mit jenem *gothischen von Ravenna*, der ja auch römisch oder griechisch motivirt und dem Geiste der deutschen Nation durch keine Entwickelung treuer geworden ist.

Mit gleichem, vielleicht sogar mit gröfserem Rechte könnte man aus *allgemeineren*, welthistorischen Gründen die Vermuthung wagen, jener ravennatisch-gothische und der byzantinische Baustil seien, bei dem Einflufs, den die Gothen frühe auf das oströmische Reich hatten, ursprünglich verschiedene Zweige Einer Wurzel: jener nach der finsteren

Tiefe, wie ein nächtlicher Bau der Vergangenheit; dieser mehr dem Lichte zugewendet, das die neuere Zeit über die Welt heraufgeführt.

Die Wahrheit aber liegt tiefer in der Mitte. Ehe ich dieser, wie ich glaube, näher trete, mufs ich vor der Ansicht warnen, die in Allem einen *blosen Stufen-Gang* der Kunst im Sinne allmähligen *Ablernens* annimmt. Sie verkennt jede tiefere Entwickelung nicht blos gleichzeitiger Momente, sondern führt auf jene täuschende Verwandtschaft römischer, byzantinischer, gothisch-ravennatischer und deutscher Bauten, die an der Fassung des eigenthümlichen Charakters der Zeiten und Nationen, wie an ihren Werken sich bricht.

In der griechischen Baukunst herrschten gefällige, rechtwinkliche Formen. Alles war freie Symmetrie, Alles einfach, doch Alles motivirt, vermittelt: die Bedeckung im schönsten Einklang mit der Umschliefsung, der Giebel eine heitere, vielleicht — neue Zierde; das Giebelfeld mit Reliefs und Statuen geschmückt. Der plastische Geist machte sich frei. Unter den Säulen-Hallen wehte der Athem immer blühender Dichtung. Auch das Erhabene war gefällig.

Dieser heiteren Lebens-Richtung zur Seite strebte der *Römer*, in Allem die Kraft zu zeigen, die nichts hemmte, die jedes Mittel sich unterwarf: sprengte seine Bogen, wölbte Riesen-Kuppeln, baute Paläste in's Meeres-Ufer, schlug Brücken über Ströme; — über den Golf von Bajä; spielte mit Verschwendung. Zulezt wurde Alles überladen. An die Stelle geradliniger Architrave traten halbe Bogen, auf Säulen gesetzt, als sollten sie mithelfen, den Oberbau zu tragen. Die Liebe zu Wölbungen war eine Krankheit geworden.

Sie wirkte fort, doch mit neuer Kraft, in der byzantinischen Kunst. Die Aufstellung des Kreuzes *), die Idee der

*) Ich kann hier die Bemerkung nicht unterdrücken, dafs man in neueren Zeiten die Kreuzform auch in Gegenden getroffen, wo man nichts weniger, als diese erwartete. Trümmer

Erlösung, der Erhöhung des Niedrigsten gegen das Beginnen einer Welt, die im Elende lag, gab den Kirchen auch die äufsere Form: der Würfel schien sich mit der *Kuppel* zu verbinden und mit sich selbst sich zu vervielfältigen: er trat in die Form des *gleichschenklichen Kreuzes*, dessen Einem Schenkel, um das Kreuz *bis auf's Aeufserste* treu zu bilden, neurömische Baumeister eine überwiegende Länge gaben.

Den Charakter byzantinischer Bauten setzt man gewöhnlich, hinlänglich bezeichnend, in den *Rund-Bogen-Stil.* Aus diesem, behauptet man, habe sich dann der *Spitzbogen-Stil* der deutschen Baukunst entwickelt, die von der byzantinischen, welche gleichwohl sprechende Zeugen auch in Deutschland zurückliefs, doch so frei ist, als die griechische von der ägyptischen. Auf diesem Wege wäre es leicht, die *römische* und *deutsche* Baukunst sogar von der äthiopischen abzuleiten, da weit und breit um Meroe keine Spur europäischer Architektur oder Plastik zu finden ist, Hoskin aber mit Erstaunen in uralt-äthiopischen Gebäuden eine Portike der Pyramiden von Meroe gewölbt und noch merkwürdigere *Gewölbe zu Gibel el Berkel* traf. Jene bilden das Segment eines *Zirkels*, diese sind Wölbungen — mit *Spitzbögen*, gröfstentheils ohne Mörtel, einzig — durch Seitendruck gebunden. Auch in alt-

alter Bauten, die im Kreuz angelegt waren, in denen man den Palast Dschingis-khan's vermuthet, hat man in Sibirien, im Kreise Nertschinsk nahe am Dorfe Konduisk (nordische Biene 1835. Nr. 83.), und kleine gleicharmige Kreuze als Ausfüllungs-Punkte in Relief-Mosaik-Arabesken in den alterthümlichen zapotekischen Palästen von Mitla in Mexiko neben Rhomben gefunden, wie sie im baierischen Wappen vorkommen. Aus den letztgenannten Kreuzen wollte der Eifer spanischer Missionäre sogar schliefsen, dafs die alten Westindianer längst vor Columbus Nachrichten vom Evangelium gehabt. (Ausland 1836. Nr. 162. 165.) Ist der Irrthum der Gelehrten, die alle Kunstformen nur durch Nachahmung entstehen lassen, verzeihlicher, als dieser ähnliche Irrthum der Missionäre?

orientalischen Bauten will man Gewölbe verschiedener Art entdeckt haben. Nie können aber solche Entdeckungen dem *Genie* der Kunst das eingeborene Recht, freie Erfindungskraft, abstreiten.

In *Deutschland* erzeugt und ausgebildet, wurde der deutsche Stil weit und breit von *deutschen* Baumeistern, auch im Angesichte widerstrebender italienischer Künstler, in Kathedralen, Thürmen, und anderen öffentlichen Bauten immer zierlicher verfeinert, oder, wie Th. Hope bezeichnend sich ausdrückt, „pyramidalisirt.“ Man ahnet in ihm die *Kraft* derselben Natur, die unseren Norden erfüllt, in seinen Fichten und Tannen bis in die Blätter dringt und diese zu spitzen Nadeln bildet.

Dazu tritt dann als schwankende Unterart der sogenannte *lombardische* Baustil: die Rundbogen, Wölbungen, Kuppeln, Thürme, die in der Lombardei einheimisch und geeigneter Betrachtung werth sind, obgleich ihre Bauart den Namen eines Stiles nicht verdient. Dies Land erinnert bald an *byzantinische*, bald an *deutsche* Meister, bald an italische Versuche; zeigt hier rohe, dort fein durchbildete und wieder gemischte Formen.

Dafs aber der *deutsche* Baustil sich rein aus dem byzantinischen entwickelt, wie besonders Jene lehren, welche diesen *vorgothisch* nennen, ist ganz gewifs unrichtig: dagegen sprechen, nebst den angeführten Gründen, alle Thatsachen. Ja, diese beweisen, dafs der Zusammenhang dieser verschiedenen Bauarten, der ohne Zweifel Statt fand, *so* gefafst, den Ursprung der deutschen Baukunst nur nach der Oberfläche und Aussen-Seite hin beleuchten, nur die *Veranlassung*, nicht die *Ursachen* und *Gründe* seiner Schöpfung in's Licht setzen kann. „Kunstwerke“, wie Giordano Bruno lehrte, noch vielmehr allgemeine Stile der Kunst „entstehen, dem Weltall gleich, von Innen heraus.“ —

Steigen wir noch so tief in die Schachten der Vergangenheit, vertrauen wir der Wahrheit, dafs die Kunst ihre

Wurzeln im Geiste der Nationen hat, und nach diesen, wie nach ihren *Früchten* zu fassen ist, forschen wir nach germanischen Elementen in Byzanz, nach *byzantinischen* Werken in Deutschland, wir werden beides, doch die deutsche Baukunst immer als freie Schöpfung des *deutschen* Geistes entdecken und der byzantinischen eine getrübtere Quelle zugestehen: Tief gegründete Sagen *) lassen vormals bedeutende, den Germanen verwandte Stämme in byzantinischen Gebieten wohnen. Um diese Regionen spielt lange fort die uralte odinische Mythe. Hier hausten die Geten, vielgenannte, den Gothen, die spät in die Geschichte traten, verwandte Stämme. Im Zusammentritt nördlicher Elemente mit südlichen und westlichen entstanden die neuen Völker, mit neuen *Sprachen* und neuer Religion. Nach der *Religion* war ihr erstes Bedürfniſs eine neue *Kunst*: die Scheidungs-Periode der alten und neuen Kunst die Zeit, da die Reiche der Ost- und West-Gothen sich bildeten. Haben auch die Gothen in Byzanz, wie in Italien, wo sie doch das Joch des Despotismus und Aberglaubens brechen halfen, mehr gelernt, als mitgebracht, der Geist dieser Nordländer konnte sich an der Anschauung römischer und griechischer Werke, an der erfindungsreichen Technik der Byzantiner erfreuen. Diese fühlten den Verfall. Die Ohnmacht, in der sie lagen, drängte sie, die politisch nichts mehr vermochten, geistig noch zu leisten, was ihnen vorbehalten war. Sie dienten der Erbschaft ihres Landes, der Kunst, und bauten. Immer dem Althergebrachten, dem Ueberlieferten zugethan, konnten sie doch den Einfluſs nordischer und anderer Kräfte nicht abwehren, aber ihre Kunst, nichts weniger, als eine Schöpfung jener Nordländer, ist, scheint mir, eine *Misch-Geburt* der Einflüsse römischer, griechischer und im *Verlauf der Zeiten* vielleicht auch altgothischer, später selbst arabischer Volks-Elemente, *darum* so schmiegsam für verschiedene Klimate und Völker, weit ent-

*) Meine Schrift: Ueber den Ursprung der Menschen u. Völker etc.

wickelter, als die *ravennatisch-gothische*, weit unfreier als die spätere *deutsche*.

Diese, wenn gleich eigenthümliche, doch schon im Ursprung durch Mischung bedingte Natur des byzantinischen Stils erklärt Ihnen, mit seiner „Duktilität" auch die Versuchung, die manche heutige Architekten irre führt, in eklektischem Sinne byzantinisch zu bauen, Werke aufzuführen, die weder einem neuen eigenen Stil, noch irgend einem vergangenen folgen, oft selbst in das Schema der gewöhnlichsten Kunstlehren so wenig sich fügen, als Georg's III. *Geisteskrankheit* in das Schema der Schulz'schen Psychologie.

In unserer nächsten Umgebung *) finden Sie wenige Spuren byzantinischer Bauten, darunter keine bedeutende, allseitig ausgeprägte: zwei derselben will ich anführen: den ältesten, im Rundbogen-Stil aufgeführten Theil der Sebaldus-Kirche in *Nürnberg* und das Portal des schottischen Benediktiner-Klosters St. Jacob zu *Regensburg*, das mit rohen Skulpturen von fabelhaften Thieren und Menschen geschmückt, halb unter Bäumen verborgen, in der schöngelegenen, sonst engen Stadt einen malerischen Anblick gewährt. Sie sehen, dafs *selbst mitten in Deutschland* die byzantinische Baukunst Spuren zurückliefs, aber bald von der deutschen verdrängt wurde. Sie sehen zugleich, dafs sie hier an der Donau, mehr aber am Rhein, vor allem am Dom zu Speier, einem der schönsten Denkmale ihres Stils, festen Fufs gefafst. Betrachten Sie ihre Ausbreitung genauer, durch *Oberitalien*, durch Deutschland, ihre westlichen Gränzen; so werden Sie die Frage sich stellen, ob sie nicht bestimmten Flufsgebieten oder überhaupt welchen Regionen und Zügen sie folgte: eine Frage, deren Entwickelung aufserhalb der Aufgabe dieser Vor-

*) Diese Vorlesung ist 1830 zu Erlangen gehalten. Vergl. Blätter für lit. Unterhalt. 1836. n. 73.

lesungen liegt und in die Kultur-Geschichte des deutschen Kaiser-Reiches eingreift (Vgl. S. 250.).

In Ferrara heifst ein modernes, in Rustik gebautes Haus, dessen einzelne Steine nach Aufsen gleich geschliffenen Juwelen behauen sind, „das diamantene.“ Will man also Bau-Arten mit technisch umgeschliffenen *Krystallen* vergleichen, so ist die byzantinische ein schöner, doch vielleicht falscher Diamant aus verschiedenen Bestandtheilen, wie der künstliche *Cagniart de Latur's*, der das *Licht* unter einem anderen Winkel polarisirt, als der ächte. —

Nach ihr erhob sich die Baukunst der *Saracenen*, die in Italien und seinen Inseln wenige Spuren hinterlassen. *Spanien* ist der Heerd, auf dem sie in *Europa* sich ausgebildet, als Glied der Entwickelung zwischen der verdorbenen antiken und der *neu auflebenden* deutschen Baukunst. Sie ist die Arbeit eines Volkes, welches mathematische und andere Kenntnisse besafs und diese mit dem Feuer der Begeisterung in grofsen Werken anzuwenden, sie auf die schönen Künste, selbst auf plastische Verzierungen, im Kampfe mit seiner Religion, so eigenthümlich überzutragen wufste, dafs unserer Sprache oft der bezeichnende Name fehlt: ein Kind des zerstörenden Geistes, der vom Morgenlande über das erschlaffte Europa einbrach und, durch *griechischen* Einflufs zur Liebe für Bildung entzündet, dem entnervten Welttheil fühlen liefs, dafs er sich neu gestalten müsse: nach obigem Bilde, ein falscher Rubin. So nennt man einen rothen Schmuckstein (Flufsspath), dessen ätzende Säure den Glanz des hellsten Glases tilgt.

Die *arabische* Baukunst hat indefs eigenthümliche Schönheiten und wufste sich selbst in der Türkei, wo die byzantinische aufkam, nach dieser, zumal in Kleinasien, nach Karl Texier, kräftig zu erhalten. Sie hatte neben der *byzantinischen*, weit gröfseren Einflufs, als auf der anderen Seite die *ravennatisch-gothische*, auf die Entwickelung der Kunst. Die freie und lichte Konstruktion ihrer Bauten, selbst der runde Bogen blieb der christlichen Architektur unter dem Klima von Spanien nicht

fremd und verbreitete sich weiter. Stieglitz nennt den Stil seines zweiten Zeitraumes der deutschen Baukunst, vom 11ten bis zum ersten Viertel des 13ten Jahrhunderts, den *neugriechisch-arabischen*, weil damals die arabische Bauweise nicht unmerklich auf die deutsche wirkte.

Das schöpferische Leben der *Kunst*, an keine Nation gefesselt, war überall eine Geburt des tiefsten Geistes der Menschheit unter *Völkern*, die, den innersten Gährungen und geistigen Kämpfen unterworfen, die Kraft der Verherrlichung in sich selber trugen. Darum lebte, dort aussterbend, unvergänglich — die Kunst hier mit neuer Energie wieder auf. Als das überwundene *Rom* aus seinen künstlerischen Bestrebungen in Roheit hinsank; hob sich die Kunst, erst schwankend in *Byzanz*; dann selbstständig und durch und durch frei im *deutschen* Reiche, das durch *Karl den Grofsen* wiedergeboren, ja begründet war. Rom und der Orient wurden die Vermittler zur Ausbreitung griechischer Bildung, Hier unter *griechischem*, dort unter *longobardischem* Einflufs, unterlag Italien, *getheilt*, dem gemeinsamen Schicksal der Länder, deren Bewohner, *unter sich von gleicher Art und Natur*, fremden Beherrschern, die sich fest gesetzt, „beständige Gelegenheit geben, Alles an sich zu reifsen." Es wurde Heerd endloser Streitigkeiten: seine alte politische Welt-Rolle war ausgespielt. Nordische Stämme, die *Franken* traten ein, beherrschten die Beute der Griechen und Longobarden. Dem Lande blieb nur die Macht der *Vorstellung* aufbehalten, die sich im Weltgebäude der Hierarchie; die Macht der *Schönheit*, die sich in seiner Kunst später ein neues Reich schuf *).

In *Rom* baute man zur Zeit Karls des Grofsen „mit geringen Abänderungen nach Art der früheren Christen oder späteren Römer." Die Technik stand nach Rumohr (ital. Forsch. I. 205.) nicht ganz auf der Höhe der Bauart unter den gothischen Königen und früheren Exarchen. Man folgte

*) S. 110 und 234. Vergl Gregor, ein Dialog. Nürnb. 1833.

„blinder,“ als jene Gothen, dem antiken Stil, erreichte weniger. Auch diese halbe Reinheit und Treue verlor sich. Schon im Zeitalter der *Merowinger* war sie im *römischen* Gebiete verschwunden. Was zum Wesen gehörte, wurde Verzierung, oft „an ungeeigneter Stelle angewendet, wesentlicher Nebenglieder beraubt.“ Eine ähnliche Verkehrtheit der deutschen Baukunst war „jene Verzwergung der Säulen und Gebälke,“ die, vielleicht im Norden entstanden, nach Rumohr (I. 212.) wohl nicht vor dem 12ten Jahrhundert nach Italien gedrungen ist. Erst im 13ten wurde ein wohlthätiger Einfluſs *deutscher* Kunst auf Architekten, selbst auf Plastiker und Maler in *Italien* merkbar. Noch im 10ten Jahrhundert und länger bedienten sich deutsche Kaiser *italienischer* und *byzantinischer* Baumeister. Dennoch läſst sich die Entfaltung, Ausbildung und Veränderung des deutschen Baustils schon vom 8ten bis zum 15ten Jahrhundert verfolgen. Im 16ten und schon vorher zeigen die Werke dieser Kunst jene Fehler, die den Verfall aller Künste begleiten: immer gröſsere Abweichungen und Ueberladungen, *die Gegenseite ihres Ursprungs.* In Spanien gieng der sog. gothische Baustil gegen Ende des 15ten Jahrhunderts, vielleicht am sichtbarsten, allmählig in den neueren über. In *Toledo* trifft man Gebäude, wo man diese stufenweise Umwandlung gleichsam vor sich gehen sieht: besonders in Kreuz-Gängen, deren Spitzbögen merklich dem Kreise sich nähern. Man findet da die sprechendsten Uebergänge älterer Bauarten in die neueren, Spuren vom römischen und deutschen bis zu dem Stil des 16ten Jahrhunderts. Die Thürme der Moscheen, die Minaret's, sind in Glockenthürme, Moscheen und Synagogen, arabische und jüdische Bauten in christliche Kirchen verwandelt und Alles *) behielt doch bei dem Eindringen der neueren Bauart noch den klösterlichen Charakter, so daſs man *auch* das heutige Toledo ein groſses Kloster genannt hat.

*) Ausland 1836. n. 177.

Den derben, schweerfällig kräftigen Stil des 10ten Jahrhunderts mit den kurzen und dicken Säulen — jenen Stil, dessen gewaltige, aber anmuthlose Kraft der späteren Entwickelung nothwendig voraus gieng — finden Sie ganz in der Nähe in der halb unterirdischen Margaretha-Kapelle der Burg zu *Nürnberg*. Die zierlichere Ottmar-Kapelle, die auf jene aufgebaut ist, erinnerte neuere Architekten durch ihre vier schlanken Säulen an den *maurischen* Baustil. (?)

Wegen der Verwandtschaft *deutscher*, *gothischer* und *normannischer* Elemente will ich im Vorübergehen der Reste gleichalter Bauten gedenken, welche die kühnen, isländischen Normannen im 10ten, 11ten oder 12ten Jahrhundert auf *Grönland's* Westküsten gegründet haben. Diese Bauten sollen einen einfachen und geschmackvollen Stil zeigen, zum Theil zwar noch aus unbehauenen, doch mit vieler Sorgfalt zusammengelegten Steinen bestehen. Einige waren offenbar schon christliche Kirchen und Gottesäcker, andere Wohnhäuser, Steinwälle oder Mauern der Hofräume. Letztere oft ungemein dick, wie für die Ewigkeit gebaut: Spuren einer dem Ansehen nach vormals gewaltigen Stadt. Drang germanische Kraft in *diese* Regionen, wie viel minder kann ihr Einfluſs in Italien befremden! Vorher aber wirkte da, mächtig, der byzantinische Geist, der in Griechenland und *Westasien* herrschte.

Im Jahre 976 begann in Venedig der Bau der *Markus-Kirche*. Der Doge Orseolo lieſs Künstler aus Konstantinopel kommen. Sie arbeiteten nach dem Muster der *Sophien-Kirche* ihrer Vaterstadt, doch nicht ohne *alle* Einwirkung anderer, selbst arabischer Elemente. Dieser Bau und seine Unterhaltung beschäftigte fortan byzantinische Künstler in Venedig und diese verbreiteten, zuerst von dort aus, ihren Einfluſs auch über andere italienische Städte.

So wirkten der byzantinische und bald darauf auch der deutsche Baustil Jahrhunderte lang auf italienische Architekten. Die einheimische Architektur hob sich in Italien später und in weit geringerem Grade als die Malerei und Poesie.

Dennoch werden wir bei Betrachtung des Wiederauflebens der bildenden Künste dieses Landes frühe Regungen derselben entdecken. Dafs sich aber der fortwährende, meist zwar gestörte Einflufs deutscher Baukunst von jenen Werken der Gothen in Ravenna hergeschrieben habe, war, wie wir gesehen, ein eben so grofser, als verbreiteter Irrthum älterer Historiker. Vielmehr bemerken wir so wie den dauernden *lebendigen* Einflufs der Byzantiner, eben so den lebendigen Einflufs deutscher Architekten, die über die Alpen herüber mit den italienischen in Verbindung standen. Vergleichen Sie darüber C. Fr. v. Rumohr's italienische Forschungen Th. 2. Berlin 1827. S. 143. 156. ff.

In allen Landen, wohin deutsche Kraft gedrungen, unter allen damals neugeborenen Völkern entwickelte sie werkthätigen Kunstsinn in Aufführung der Kirchen. Auf dem klassischen Boden, dessen Kunst unerreichbar schien, schlug die deutsche minder tiefe Wurzeln, weckte aber neues Leben, fügte sich ungewohnten Verhältnissen. *Als Italien zum Bewufstsein gekommen war, was es in Poesie*, *in bildender Kunst vermochte; regte sich in ihm erst recht lebendig, mit dem neuen Sinn, das Bedürfnifs einer neuen Architektur:* Es fühlte seine Abstammung von den alten Römern, suchte in *nationaler Individualität den römischen Stil zu verjüngen.* Durch das Eindringen germanischer Stämme und durch das Christenthum, welches jene erst in ihm befestigten, war das Volk neugeboren. Der Masse nach giengen diese herrschenden Stämme in ihm auf: ihr Genius aber wirkte vermittelnd fort. Den Baustil, den sie nach Italien trugen, verliefs indefs der Italiener: was an Grofsartigkeit dieses Stils ihm abgieng, suchte er durch Nachbildung des altrömischen; was ihm an diesem unzweckmäfsig oder unerreichbar war, durch Leichtigkeit und Zierlichkeit zu ersetzen. Er hatte eigenthümliche Bedürfnisse, eine Weltanschauung, die von der deutschen so weit abwich, als von der antiken. Die frühe theilweise Entfernung vom Einflufs deutscher Architektur war daher eine

Nothwendigkeit und für die volksthümliche Herausbildung der anderen Künste in Italien ein Fortschritt geworden. Mit ihr entwickelte sich indeſs im Angesicht alter Denkmale der neue, den eigenthümlichen Richtungen der Zeit ziemlich gemäſse, doch schwächliche Baustil. Auf diese Art war es, wie Maler Koch in seiner modernen Kunstchronik bemerkt, das Beste, daſs man „keine servile, antiquarische Gelehrsamkeit" in die Beachtung antiker Denkmale mischte, sondern einfacher zu Werke gieng.

Leben in deutschen Bauten die steilen Formen der Alpen, so spiegeln sich in den italienischen die gefälligen, öfters langgestreckten Rücken und die gerundeten Häupter des milderen Apennin. Nichts desto minder steht dieser Baustil wie an Geist und Freiheit dem deutschen, an Pracht und Erhabenheit dem römischen, so an frischer Heiterkeit dem griechischen bei weitem nach. Schiller sagt indeſs mit poetischer Wahrheit:

Prächtiger als wir in unser'm Norden,
Wohnt der Bettler an der Engels-Pforten,
Denn er sieht das ewig einz'ge Rom!
Ihn umgiebt der Schönheit Glanz-Gewimmel,
Und, ein zweiter Himmel, in den Himmel
Steigt Sankt Peter's wunderbarer Dom.
 Aber Rom in allem seinem Glanze
 Ist ein Grab nur der Vergangenheit,
 Leben duftet nur die frische Pflanze,
 Die die grüne Stunde streut.

Den deutschen und byzantinischen Einfluſs finden wir bis in's 14te Jahrhundert herab an italienischen Bauten. Selbst plastische und malerische Werke tragen Spuren dieser Wirkung und, was den deutschen Einfluſs betrifft, zwar minder auffallend, doch länger fort. Gebäude, woran man diesen Einfluſs bemerkt, sind die Dome zu Florenz, Pisa, Siena, Genua, die Franziskaner-Kirche zu Assisi, die Hauptkirche des heil. Antonius zu Padua, die Kathedrale zu Ferrara u. s. w. Bei manchen dieser Bauwerke ist der Einfluſs nur *sehr gering,*

bezieht sich nur auf einzelne Theile, bei anderen äufsert er sich mit scharfer Bestimmtheit in der Anlage des Ganzen; unter den letzteren Gebäuden ist auch die kleine Kirche la Spina in Pisa zu nennen. Rom ist arm an Spuren deutscher Architektur, seine Minerva-Kirche (in diesem Betracht) kaum zu erwähnen: es fehlt der Zug jenes innigen tiefen Ernstes, der das deutsche Mittelalter adelt. Desto auffallender spricht der byzantinische Stil des Mittelalters in seinen Basiliken.

Die italienische Baukunst bewegte sich Anfangs in ziemlicher Unentschiedenheit, ohne bestimmt ausgesprochenen Charakter. Dies sehen wir noch an den Bauten des Arnolfo di Lupo, Giovanni da Pisa. Erst Brunelleschi's Werke kündigen die gesunde Kraft einer erhabenen, bestimmt *realen* Weltanschauung an. Fast alle diese und andere Baumeister standen unter deutschem Einflusse.

Fast ganz selbstständig, d. h. italienisch, steht in seiner Einfachheit Bramante von Urbino da. Er verliefs die gedrungene, in Wahrheit kraftvoll genialere Derbheit des Brunelleschi, und folgte einer mild-erhabenen, *idealeren,* mehr gefälligen, als energischen Richtung. Um jene Zeit, gegen Ende des 15ten Jahrhunderts, lebte das Studium der antiken Plastik wieder auf, und so gieng man denn damals auch zum Studium der antiken Bauwerke zurück. Das Studium der alten Bauwerke trieb man am eifrigsten und ausgedehntesten in *Rom*, d. h. unter den Resten des römischen Baustils. Mit diesen fieng man an, gieng aber bald weiter und errichtete auf dem Grunde des römischen, nach den eigenthümlichen Bedürfnissen und Anschauungen der Gegenwart einen neuen, jenen sogenannten *neu-italienischen* Baustil.

Auf der Gränze des früheren und dieses neu-italienischen Stils steht, ganz im Sinne des letzteren, Bramante von Urbino. Er hat, scheint mir, in seiner Sphäre grofse Aehnlichkeit mit Pietro Perugino in dessen Sphäre, fast wie umgekehrt der ältere Brunelleschi mit Masaccio. Der Stil, worin Perugino malte, zeigt charakteristisch viel Magerkeit und

Härte bei grofser Einfachheit und einer gewissen Zierlichkeit, eben so wie der Stil, in welchem Bramante baute.

Bei Bramante's Einfachheit verweilte die Baukunst nicht lange. Balthasare Peruzzi und Michel-Angelo Buonarroti fiengen an, mit neuer Kraft weitere Verzierungen anzuwenden, worin sie grofsentheils die antiken römischen Muster vor Augen hatten, in welchen Aehnliches schon gegeben war. Doch zeigt sich immer noch bei ihnen eine edle Einfachheit. Von Michel-Angelo sollen hier nur drei grofse und berühmte Bauwerke angeführt werden: der farnesische Palast, die Kirche Madonna degl' Angeli in den Thermen des Diocletian, und die Kuppel der Peterskirche, sämmtlich in Rom. Seine ersten architektonischen Hauptwerke führte er in *Florenz* auf: die Vorderseite der Lorenzo-Kirche, die Brunelleschi unbeendet liefs; das Mausoleum der Familie Medici, die Bibliothek des Laurentius, nach zweifelhafter Versicherung.

Am Palast Farnese in Rom, den San Gallo angefangen hatte, ist eigentlich nur sehr Weniges von Michel-Angelo gebaut, nur das dritte Geschofs, das von korinthischer Ordnung ist. Die Kirche Madonna degl' Angeli auf dem viminalischen Hügel steht in den Ruinen der Bäder des Diocletian. Die Aufgabe bei ihrer Erbauung bestand darin, aus dem Hauptsaale der Bäder, der grofsentheils in Trümmern lag, die Kirche herzustellen und das noch stehende antike Gemäuer dabei zu benutzen. Michel-Angelo lös'te diese Aufgabe mit so aufserordentlicher Geschicklichkeit, dafs er, schonend, aus der Ruine eine Kirche schuf, die unter die schönsten Rom's gerechnet werden mufs. Sie brachte ihm gröfsere Ehre, als die Umschaffung des *kapitolinischen* Hügels, den er mit neuen Gebäuden zierte und aus drohendem Verfall rettete.

Die Kuppel der Peterskirche ist bekanntlich die gröfste auf der Erde, ihr Durchmesser dem Durchmesser des Pantheon beinahe gleich. An Höhe übertrifft sie dieses noch um einige Fufs. Gerade darin ist jedoch das Pantheon technisch kunstreicher

gebaut, denn bei Aufführung von Gewölben besteht die Schwierigkeit in der scharfen Berechnung der nöthigen Tragkraft des Bogens und der genauesten Anwendung des Materials und der technischen Hilfsmittel im Verhältnifs derselben. Von zwei Gewölben die gleichen Durchmesser haben, verlangt aber die Berechnung des niedrigeren eine gröfsere Schärfe und dessen Konstruktion ist in so fern kunstvoller. Wie genau der römische Baumeister des *Pantheon* gerechnet hat, beweist der Erfolg, da seine Kuppel nach zweitausend Jahren noch steht. Immer bleibt indefs (von der Technik der Widerlagen etc. abgesehen) die Höhe der Peters-Kuppel aus dem Gesichtspunkte der modernen Welt zu betrachten. Die deutsche Neigung zu schlankem Thurmbau war in Italien verschwunden und selten recht gediehen: doch liebte man noch in der Kuppelform die Richtung nach oben und *wollte* sie hoch: in die Luft, in den Himmel wollte, wie er sagte, Michel-Angelo das Pantheon stellen. Unter Seiner Kuppel könnte in der That der Wiener Stephan-Thurm stehen, ohne sie zu berühren. Man glaubt, Buonarroti habe mit Gigantenkraft himmelstürmend den Ossa auf den Olymp setzen wollen.

Schon Julius II. hatte den Plan, Rom's Metropolitane wieder aufzubauen. Das Grabmal, das er sich gründen wollte, fand nicht Raum in der alten Kathedrale. Bramante, Raphael, San Gallo folgten einander in der Leitung des Bau's. San Gallo († 1546) hatte Bramante's Plan verdorben. Im 71sten Jahre übernahm Michel-Angelo mit Begeisterung und Aufopferung die mühevolle Leitung des Bau's unter der Bedingung, keine Besoldung zu nehmen, aber die Gehülfen, die er brauche, nach eigener Entscheidung zu berufen. Mit Gallo's Abweichungen von Bramante's Entwurf unzufrieden, mufste er doch nach den Summen, die damals nicht so reichlich flossen, seinen Riesen-Plan beschränken, San Gallo's Fehler stehen lassen, als Zeichen der verdorbenen Macht und Zeit. Julius II. dachte den Bau un-

gleich gigantischer aufzuführen, als er jetzt steht. Die Energie seines Willens starb mit ihm auf dem heiligen Stuhl.

Wie am Strafsburger Münster Erwin von Steinbach nur nach der vorderen Seite und dem Plane des Ganzen, nicht nach dessen Ausführung: kann in der Peterskirche Michel-Angelo nur nach der mittleren Kuppel beurtheilt werden. Vergebens suchten Bramante und Buonarroti dieser Kuppel, die der Triumph des Ganzen werden mufste, die möglichst einfache Wirkung zu schaffen; um den imposanten Anblick zu lassen der Kathedrale von Rom griechische Kreuzform zu geben. Stumpfsinn verdarb ihren Plan, verkümmerte durch Zerstückelung die überwältigende Wirkung der ungeheueren Glieder, brachte Form und Gröfse, Kuppel und Viereck in Widerspruch, verlängerte das Vordertheil der Kirche, schwächte überdies durch Ueberladung die Kraft des Ganzen ab. Bernini's bestes Werk, unter zahllosen, weit schlechteren, die Säulen-Gänge dieser Kirche *) können das Uebel nicht verringern. Ihr Stil ist nicht rein. Dennoch stehen sie in ungleich besserem Verhältnisse zur Kirche, als der Vatikan, dessen maafslose Ausdehnung durch seine moderne Haltung langweilt und in auffallend schiefer Richtung an das riesenhafte, gleichfalls oblonge „Viereck" der Kirche stöfst. Bei All dem macht, wenn man nach wiederholtem Anblick sich in sie gefunden, die Peterskirche, doch mehr durch Reflexion, als durch unmittelbare Anschauung, einen grofsen Eindruck. Man sieht im Inneren und Aeufseren des Bau's, was die Päbste thaten, ihre Kirche zu schmücken: daher Mortimer's Worte in Schiller's Maria Stuart:

Wie ward mir, als ich in's Inn're nun
Der Kirche trat und die Musik den Himmel
Herunterstieg, und der Gestalten Fülle

*) Ihre Aufführung kostete 850 Tausend Scudi. Besser noch hätte man diese Summe früher auf Zerstörung der Arbeit San Gallo's verwendet.

Verschwenderisch aus Wand und Decke quoll,
Das Herrlichste, das Höchste gegenwärtig,
Vor den entzückten Sinnen sich bewegte,
Als ich sie selbst nun sah, die Göttlichen,
Den Grufs des Engels, die Geburt des Herrn,
Die heil'ge Mutter, die herabgestiegene
Dreifaltigkeit, die leuchtende Verklärung —
Als ich den Pabst drauf sah in seiner Pracht
Das Hochamt halten und die Völker seegnen,
O, was ist Goldes, was Juwelen Schein,
Womit der Erde Könige sich schmücken!
Nur Er ist mit dem Göttlichen umgeben.
Ein wahrhaft Reich der Himmel ist sein Haus;
Denn nicht von dieser Welt sind diese Formen.

Bedenken wir, dafs die italienische Baukunst immer durch Leichtigkeit und Zierde zu ersetzen suchte, was ihr an Grofsartigkeit abgieng; so erscheint, nach dem Maafse seiner Mittel gemessen, Buonarroti riesengrofs, weil er die antike Kraft des *römischen* Geistes in starker Seele trug und sie in der Architektur noch in hohem Alter, mit Heiterkeit, ja mit einer Grazie zu verbinden wufste, die er in den bildenden Künsten verschmähte. Wie jedoch da in schiefen Stellungen und Verkürzungen, gefiel er sich in der Architektur nicht selten in Verzierungen. Wo er aber in diesen das Maafs überschritt, unterlag er häufig dem Drange des Gefühles der Schranke, die seine Richtung auf das Grofsartige durch Versagung kleinlicher Mittel hemmte und seine Plane zerstörte. Aufserdem lag der allgemeine Grund seines Mangels an *Einfachheit* *) in der unermefslichen *Vielseitigkeit*

*) Das Nähere in der 8ten Vorlesung. Im Vorübergehen kann ich kaum die Erinnerung an die prächtige Doppel-Treppe im Palast Ranuzzi, jetzt Baciocchi in Bologna unterdrücken, weil sie Michel-Angelo zugeschrieben wird und von manchem Reisenden gesehen werden kann, der nicht bis Florenz kommt. Der Palast, von anderer Hand gebaut, ist bei aller Gröfse für die grofsartig einfache Treppe zu unbedeutend. Seine Verhältnisse stimmen nicht zur gefälligen Wölbung der Treppe. Vgl. Scholler I. 319.

seines Genie's, mit welchem er antike und moderne Kunst und Alles in Allem umfassen wollte: ein Mann ohne Gleichen, überschwänglich reich an Gedanken, wie Ariost und Jean Paul, und doch kalt besonnen, wie Aristoteles, wenn man halbe Vergleichungen verlangen will.

Bald nach Michel-Angelo brachte man noch mehrere Verzierungen in die Baukunst. Das thaten vorzüglich der venetianische Architekt Sansovino und der Vicentiner Palladio. Sie machten die Verzierungen schlanker und lichter, überluden aber auch damit nicht selten ihre Gebäude. Später gieng man im Ueberladen mit Verzierungen noch weiter: es entstanden die geschmacklosesten Schnörkeleien in der Baukunst, die besonders in Frankreich in Anwendung gebracht wurden, als dort Reifröcke und Alonge-Perrücken blühten.

Die besten Werke des Palladio und Sansovino sieht man in Vicenza und Venedig. Als Palladio's Meisterstück betrachtet man allgemein die Villa Capra bei Vicenza. Lesen Sie hierüber K. Fr. Scholler's italienische Reise Th. I. S. 121. ff. Unter den Handzeichnungen des Leonardo da Vinci findet sich der Rifs einer Rotunde, welche Hirt für ein „Vorbild" zu Palladio's Villa Capra erklärt. Allgemeines Vorbild der neuen Rundbauten bleibt das Pantheon; Palladio, wenn auch durch den gröfseren Leonardo bestimmt, jeden Fall's selbst-*thätiger* Meister.

Als ausgezeichnete oder doch berühmte Baukünstler dieser und der folgenden Zeit sind noch zu nennen San Michele, Vignola, della Porta, Ammanati, Maderno, Bernini, Fontana etc. Sie folgten verschiedenen, nicht immer den besten Richtungen und geben ein schwaches Gegenbild der schwankenden Anfänge dieser Kunst im neueren Italien. Statt sie näher zu schildern, dürfte es der Mühe werther sein, einige Worte der Reiseskizzen von Karl Gutzkow aus dem Morgenblatte (Nr. 135 6. Juni 1834, Seite 538.) über Palladio's Kunst Ihnen mitzutheilen. „In

allen Kirchen, welche Palladio's Namen oder den seiner Schüler tragen, wird man die Säule im antiken Sinne verbannt finden. Es scheint ihn die *Vorstellung* geleitet zu haben, dafs diese alte Säule nur den hülflosen Anblick der Unterstützung gewährte, wenn sie grofs und erhaben ist, und dafs sie klein, dünn, doppelt verbunden sein müsse, wenn sie schmücken soll. In dieser letzteren Anwendung findet sich die Säule überall bei Palladio's *profanen Gebäuden*, und man wird sie namentlich in dieser Rücksicht bei der *Signoria* in *Vicenza* benutzt sehen. Für den *heiligen* Stil näherte sich Palladio eher dem *gothischen Pfeiler*, dessen kräftiger, mauerartiger Fufs ihm benutzbarer schien, als die in die Höhe schiefsende Strebung. Daher ist seine Wölbung und seine Säule nur die Folge des Durchbrechens; *beide* sind da, um dem Baue weniger einen Anhalt, als *Licht* zu verschaffen. Dies ist das ganze Geheimnifs der *Kuppel* Palladio's, welche fast überall einen schönen, überraschenden Eindruck macht! Wie verschieden ist dieser Eindruck von dem der *Marcuskirche!* Es gehört eine lange Gewöhnung dazu, die überladene Pracht dieser letzteren schön zu finden. Man fühlt sich in ihren Räumen, welche von Gold, Mosaik und dem köstlichen Gestein prangen, nicht heimisch, weil in ihrer alten *arabisch-byzantinischen* Anlage nicht jene *gleichmäfsige* Beherrschung der Mittel und Formen waltet, welche immer nur erst auf einer höheren Stufe der Kunst eintreten kann."

Die Urtheile von Göthe und Anderen über Palladio sind zu bekannt, als dafs ich sie Ihnen vorführen möchte. Sie zu prüfen, erspart mir die Berufung auf Scholler's Reise, da die Zeit nähere Entwickelung mir versagt. Im Allgemeinen, kann man zur *Vergleichung* der antiken und modernen Säulen mit Bezug auf die deutschen Pfeiler sagen: in der Baukunst ist die *Perspektive* das malerische, das reine Ebenmaafs (die Symmetrie) mehr das plastische Moment. Jedes wahre Bauwerk erfüllt, ohne sich irgend darin zu verlieren, beide

Seiten, aber der Geist seiner Komposition kann, je nachdem er allegorisch oder symbolisch wirkt, dort jenes malerische, hier das plastische Moment vorzüglich entwickeln. Dieser Unterschied charakterisirt im Grofsen die Baukunst des Mittelalters und die der klassischen Welt *). In *diesem* Sinne hat *selbst* die Perspektive der griechischen Säulen plastischen, die der gegliederten deutschen mehr malerischen Charakter. Der fromme Sinn sah in ihnen heilige Bäume, der ritterliche Geist Lanzen-Schafte. Sie steigen ohne Unterbrechung, ohne Verjüngung nach oben: wo sie frei sich entzweigen.

Der *erhabene* Stil der deutschen Baukunst hatte sich in *Kirchen* ausgebildet. Minder geeignet, in leichte Wohngebäude zu dringen, wurde er in dieser Sphäre, selbst im Mutterlande, durch den italienischen Baustil leicht verdrängt. Wie vormals der deutsche durch Kraft und Erhabenheit, machte sich dieser durch Unbestimmtheit und Fügsamkeit unter mannigfachen Veränderungen, später selbst durch geschmacklose Schwulst in ganz Europa geltend. In Deutschland rang er auch in Kirchen und öffentlichen Gebäuden frühe mit dem einheimischen Stil. Spuren dieses Kampfes sehen Sie in der Lorenzo-Kirche in Nürnberg, in vielen Werken unserer Nähe überall.

Deutschland ehrte von jeher fremde Verdienste, überschätzte sie in jenen Zeiten, liefs seine schönsten Bauten, von anderen Interessen getrieben, verlassen liegen. Seine alte Architektur hatte ihre Bestimmung im Ganzen erfüllt. Nicht sie, wie man häufig behauptet, vielmehr diese neue Bauart diente anderen, ja diese diente gerne äufserlichen, der Kunst, wie der Kirche fremden, weltlichen Zwecken (S.242.). Gerade dadurch wufste die römische Kirche den Einflufs der italienischen Architektur zu benutzen. Schon die Neuheit des *buo-*

*) Vgl. C. Schnaase's niederländ. Briefe. Solger's Erwin etc.

narrolischen Baustils wirkte wie ein Zauber auf Europa, drang allmählig in die neue Welt. Seine Nachahmer waren seiner Kraft nicht gewachsen. Was bei ihm schon tadelhaft, wurde bei diesen verderblich. Ueberhaupt war damals der Wendepunkt zum Schlechteren in der Geschichte *fast aller Künste* schon eingetreten. Nur Musik und Poesie ergossen noch, einsam, in Italien ihren Himmel. Die Baukunst wurde später immer ausschweifender: eklektisch suchte sie Ueberladung, erst schwülstige, dann glatte Pracht. Auswüchse des verdorbenen Geschmacks galten in ihr, wie in Plastik und Malerei, für Fortschritte. Diese Krankheit griff, wie wir in der Betrachtung der späteren italienischen Kunst-Geschichte *) sehen werden, nach der Periode des Algardi, Fiamingo, der Carracci und des Pietro da Cortona mehr und mehr um sich.

Nach Uebereinstimmung, nach Harmonie der Glieder und des Ganzen fragte man wenig. Dagegen trieb man allmählig, um aus diesem Verfall sich zu retten, die Symmetrie auf's Höchste. Diese geschraubte Symmetrie ist in den langen französischen Façaden bis zur Langweile der äufsersten Prosa durchgeführt. Um indefs Bauwerke dieser und jener Art zu untersuchen, braucht man nicht nach Italien zu gehen. Ueberall, wo der gesunkene Geschmack das Schlechteste für das Beste erklärte, fand jenes leichten Eingang. *Italien* enthält indefs die *Vorbilder* des sog. Baustils, der in *Frankreich* unter Ludwig XIII., XIV. und XV. *aufgebracht*, über Europa, und rückwirkend auch wieder über Italien, verbreitet wurde. Unter den Vorbildern dieses sog. Stils **) erwähne ich nur das *Casino* Pius des IV. im Garten des Vatikan: das gröfsere hintere Gebäude, das gegen den Riesenbau der nahen Peters-Kirche über alle Maafsen absticht: eine elegante,

*) Vorlesung 11 und 12.

**) Vergl. F. Sikler's und Reinhart's Almanach aus Rom. Leipzig 1810. S. 233.

affektirte Einsiedelei in der Nähe des damals besuchtesten Domes, mit unbedeutenden Fresken von Barocci, Federico Zuccari und Santi Titi, und an den äusseren Wänden mit architektonischen, zum Theil gelungenen, Zierrathen, doch geschmackloser überladen, als die Schornsteine Pariser Paläste. Die wohlthätigen und nachtheiligen Folgen der Nachahmung *französischer* Kunst, Sitte und Mode in Italien, nach den Zeiten Ludwig's XIV, hat neuerdings Fr. W. Genthe in seinem Handbuch der Geschichte der italienischen Literatur entwickelt, dessen wir oben (S. 106.) schon gedachten.

Die Geistes-Thätigkeit, die in der Kunst, wie in in der Natur der Bildungstrieb, von Innen wirkt, war kleinlichen Vorschriften, einer ärmlichen Auswahl nach alten Mustern gewichen, brachte kein unabhängiges Werk, nichts Ganzes zu Tage, und konnte sich kaum allmählig durch allseitige Nachahmung vorhandener Werke wieder heben.

Was Italien in der neuesten Zeit auf dem Gebiete der Baukunst geleistet hat, ist mit dem Früheren kaum zu vergleichen. Doch müssen drei Werke genannt werden: der Dom zu Mailand, die Kirche zu Possagno auf dem Festlande bei Venedig, und die Kirche S. Francesco di Paolo in Neapel.

Der Bau des Mailänder Dom's wurde schon im Jahre 1386 angefangen. Er ist nächst der Peterskirche in Rom — doch ungleich geschmackvoller als diese — das gröſste und prächtigste Gebäude des christlichen Italien's. Auswendig und inwendig ist er vom Fuſs bis auf die Spitze ganz und gar mit weiſsem Marmor überzogen. Stellen Sie sich den Glanz dieses fast zauberhaften eben so lichten, als ernsten Gebäudes vor! Schon hat man, zum Theil mit glücklicher Anordnung, über fünf Tausend Statuen und Reliefs zu seiner Verzierung angebracht. Ueber 400 Jahre arbeitet man daran, freilich mit groſsen Unterbrechungen, und noch immer ist er nicht vollendet. In den letzteren Zeiten des vorigen Jahrhunderts hatte man die Arbeit ziemlich schläfrig betrieben; als aber Napoleon die Lombardei

19

an Frankreich brachte, sorgte er *auch* dafür, dafs der Dom mit Eifer weiter gebaut wurde. Napoleon verwendete Millionen an diesen kostbaren Bau, der von den Architekten Suave und Amati geleitet wurde. Jetzt ist der Dom im Ganzen ausgebaut, doch wird an den einzelnen Verzierungen noch manches Jahr gearbeitet werden müssen, bis das ungeheuere Werk vollendet dasteht, das *schönste gemischter Art.* Denn sein Stil, ist ein modifizirter deutscher Stil, und giebt das sprechendste Zeugnifs, wie weit sich im höchsten Fall die nordische Baukunst dem südlichen Lande aneignen und durch verschiedene Epochen bis zur modernen *Eleganz*, die im heutigen Mailand herrscht, ohne unterzugehen, durchführen läfst. Der älteste Baumeister dieses Dom's soll ein Deutscher mit Namen Gamodia gewesen sein, und gewifs hat dieser den reinen deutschen Stil daran anwenden wollen. Ein späterer Baumeister Pellegrino Tibaldi änderte aber den reinen ursprünglichen Plan. durch viele geschmacklose Zusätze ab, dadurch verlor dieser Bau, im Vergleich mit ähnlichen ächt deutscher Kunst, mehr als seine Beschreibungen gewöhnlich vermuthen lassen. Den lichten, eigenthümlich heiteren Charakter, der ihn von anderen deutschen Bauten unterscheidet, scheint er weniger dem Einflusse des italienischen Baumeisters, als dem des Landes im Ganzen, auch seinem Material, dem weifsen lichten Marmor, und nur zum Theil auch seiner ursprünglichen deutschen Anlage zu verdanken.

Die Kirche zu Possagno, welche ich nannte, hat der berühmte Bildhauer Antonio Canova gegründet. Er selbst erbaute sie aus eigenem Vermögen und nach seinem eigenen Plan. Possagno, wo sie steht, war sein Geburtsort, den er mit diesem rühmlichen Werke verherrlichen wollte. Als Muster legte er bei seinem Plan das *Pantheon* zu Grunde, dessen Anlage er nur sehr wenig änderte. Die Kirche selbst schmückte er mit Bildhauer-Arbeiten und mit einem grofsen Altar-Gemälde von seiner eigenen Hand. —

Die Kirche S. Francesco di Paolo zu Neapel liegt daselbst dem königlichen Palaste gegenüber auf dem grofsen Platze vor demselben. Der Baumeister dieser Kirche, die im Jahre 1830 noch nicht völlig ausgebaut war, ist Valladier. Auch diese Kirche ist nach dem Muster des Panthéon erbaut. Zu beiden Seiten der Façade sind jedoch, wie bei der Peterskirche, zwei Säulenhallen beigefügt. *Es ist lobenswerth, dafs man die besten vorhandenen Muster nachahmt, wenn man nicht im Stande ist, ein vortreffliches Werk selbst hervorzubringen.* —

Fast dasselbe gilt auch von dem bekannten *Friedensbogen zu Mailand*, über den Sie sich in Scholler's Reise unterrichten können, und von anderen neuitalienischen Bauten. Im Ganzen finden daher „nicht alle jene Klagen", die im ersten Bande der „Beschreibung der Stadt Rom" (S. 618.) über die heutige *römische* Architektur laut geworden sind, volle Anwendung auf alle Städte Italien's. Näheres über das jetzige Bauwesen dieses Landes giebt Wiebeking's „Geschichte" und Andrea Morselli's *„Cenno storico-filosofico sull' architettura"* (Mailand 1834.) Ueber die *eigenthümliche* Architektur der verschiedenen Landstriche Italien's hat sich Quandt in seinen Streifereien B. 3. S. 202. ausgesprochen. Ich habe diesen Punkt schon (S. 80.) berührt, — darf aber diese Betrachtungen über die Baukunst nicht schliefsen, ohne einen vergleichenden Ueberblick auf die bisherige Entwickelung zu werfen.

Die Baukunst erfüllt und überwindet, indem sie ihm folgt, jenes grofse Natur-Gesetz, das mit mathematischer Kraft alle Körper an die Erde bindet, allen organischen Gebilden den Boden des Lebens giebt, das Gesetz der *Schweere*: ihre Werke tragen den Raum in sich, in den sie gestellt sind. Gleichgewicht und Maafs sind die Festigkeit und das Leben ihrer Massen, die, gegliedert, zum Lichte aufstreben, perspektivisch sich gestalten. Dadurch ist auch das *Licht* ihr eigenes Gesetz. Aber es herrscht und lebt dies Alles in

ihr auf jene einfach grofsartige Weise, die jede üppig wuchernde Ranke der Willkühr abweist und diese Kunst als jene erscheinen läfst, auf deren Boden die anderen gesammt am freiesten sich bewegen, am ersten emporgewachsen sind und gedeihen. In ihr, die so einfach aus religiöser Forderung und Anschauung hervortrat, löfste sich die Kunst am einfachsten von der Religion ab, ohne ihr je zu widerstreben. Im Geiste der *Plastik* verschlang das *Kunst-Gefühl* des Griechen seine ganze Religion. Dem Hebräer gieng aller Weltsinn und Kunstsinn, Alles auf in der Verehrung des Einen *), aber seine *Religion*, die aller Plastik und Malerei sich entschlagen, vertrug, ja sie verlangte den Tempel-*Bau.* Nur Musik und Poesie kannte der Hebräer. Die Baukunst holte er von Aussen.

Auch im christlichen Italien entwickelte sich die Baukunst nie recht mit selbstständiger Kraft. Der germanische Geist, der nach Tacitus verschmähte, die Verehrung seiner Gottheiten durch Mauern zu beschränken, eben dieser wirkte, durch das Christenthum zur Kultur berufen, mächtig auf den Kirchenbau des klassischen Landes.

Mit dem Siege des *romantischen* Princips **) und der nordischen „Denkbaukunst", die Johannes Scotus Erigena, der grofse Vater der Mystik und Scholastik, gründete; mit der Entwickelung des Ritter- und Mönchthums in Leben und Wissenschaft, siegte durch Erwin von Steinbach der Geist deutscher Architektur. Ihre Werke sind ein Weltbau in verjüngter Gestalt, der wie von Gottes Hand hingestellt, sein Gesetz in sich trägt, dessen Grazie im höchsten Sinne Autonomie ist.

Der heutige Kultus verlangt in vielen Ländern, wie der heutige Kunstgeschmack im Allgemeinen andere Bauformen,

*) Hertha. Almanach für 1836. S. 125.

**) Christus und die Weltgeschichte. Heidelberg, 1823. z. B. S. 340.

und doch giebt es noch heute keinen höheren Kirchen-Stil, als den deutschen. Dieser entwickelte den innersten Geist des Mittelalters freier und anschaulicher, als alle Mystik und Scholastik *nach* jenem *Scotus*, dessen einfach allseitige Besonnenheit an Freiheit, Klarheit und Tiefe mit späteren Denkern noch siegreicher wetteiferte, als Erwin, dem Solger's Dialog das schönste Denkmal setzte, mit seinen Nachfolgern. —

Was soll ich nun über den Streit Ihnen sagen, ob dem heilig gesprochenen Bernward, Bischof zu Hildesheim, Lehrer Kaisers Otto des Dritten, die Ehre der Erfindung, wie Wiebeking erklärt hat, oder dem grofsen Erwin bei Aufführung der vorderen Seite des Strafsburger Münsters (1277), die Ehre der wahren, und ersten Ausbildung deutscher Baukunst zustehe? Eigentlich liegt in dieser Stellung der Frage schon ihre Lösung. Denn wir wissen, dafs wo von Arbeiten der Jahrhunderte gesprochen wird, an Erfindungs-Klugheit der Einzelnen nur in untergeordnetem Sinne zu denken ist, und haben (S.260.) gelernt, die Voranfänge einer Kunst von ihren bestimmten Anfängen zu unterscheiden und diese in ihren Entwickelungs-Stufen wieder zu finden. In diesem Sinne fasse ich die Andeutungen, welche Stieglitz gab, der aus dem Gesichtspunkt der drei Epochen, die er in der deutschen Baukunst erkennt *), die Frage, wenn sie entschiedene Erwiederung verträgt, für Erwin beantwortet. Denn die erste Periode der Baukunst geht nach Stieglitz vor Carl dem Grofsen bis in's zehnte, die zweite, die „neugriechisch-arabische", vom 11ten bis zum ersten Viertel des 13ten, die dritte von da bis in die ersten Jahre des 16ten Jahrhundert. Sie ist die entscheidende Periode, der *Schlufs*, dessen blose Prämissen die beiden früheren sind. In ihr herrschte Erwin. Bernward lebte schon vor dem Ende des 10ten Jahrhun-

*) Vgl. Fiorillo Gesch. zeichn. Kunst. Niederland. I. 392. (a. 1815.)

dert, wo der neue Geist sich regte, aber noch keine Bestimmtheit gewann. Hat irgendwo in der Architektur, wie sich **Steffens** in seinen Vorlesungen über die gegenwärtige Zeit ausdrückt, der deutsche Geist in einer „bedeutungsvollen Versteinerung sich geschlossen“, wäre irgendwo, wie Fr. **Schlegel** lange vor Steffens komisch sagte, die Baukunst „eine gefrorne“ das heifst wohl: versteinerte: Musik, so wäre dies in jener früheren Periode der Fall. Doch in ihr hat der tiefe innere Geist sich nicht *aus*gebaut und gerade die reife deutsche Baukunst hat sich von kalter Versteinerung befreit. Alles strebt kühn, leicht, schlank nach oben, trägt den Anschauenden mit sich empor. Aetherische, geistige Freiheit durchdringt, durchbricht die Massen, bezwingt ihre Schweere und stellt doch ihre Werke riesenstark für Jahrhunderte hin, mit einer Festigkeit, die sich selbst bis in's Ungeheuere zu überbieten scheint, doch in Allem der eingeborenen Grazie autonomisch folgt. Diese bewunderungswürdige Erhabenheit ist *nirgends* übertroffen, *nirgends* mit solcher Grazie erreicht. Heiterkeit wohnt im tiefsten Ernste; Milde, Zartheit in der ungeheueren Kühnheit; feste Dauer in der schlanken Gestalt; freie Ironie im gottinnigen Ganzen. Wie erfreulich sticht diese, durch Majestät gebundene Leichtigkeit gegen die Last der Massen ab, welche im Innern des gröfsten Baues der italienischen Kunst, in der Peterskirche das Erhabenste, statt es darzustellen, verdrängt. Auch deutsche Bauten zeigen häufig Schwäche: der grofse Plan wurde oft durch spätere Hand, wie am Münster in Strafsburg, verkümmert, oft ganz abgebrochen. Doch meist nur in jüngeren, prunkvollen Kirchen ist das Durchsichtige, die erhabene Perspektive, die im deutschen Schiffe herrscht, durch schlechten Gebrauch der Massen unter fremden Einflüssen verdorben. In reifen ächt deutschen Werken ist nichts Arbeit, alles Schöpfung, Stärke, Gedanke, die geistige Form nicht „aufgedrückt“: sie lebt und webt darin.

So wufste wie in der Malerei auch in der Baukunst der Deutsche seinen Stoff eigenthümlich zu gewältigen. Man hat

sich in solcher Beziehung vielseitig mit dem *Material* deutscher Bauten beschäftigt, dieses in's höchste Alterthum verfolgt, bemerkt, dafs die germanischen Völker, wo sie den Römern bekannt geworden, aus leichten Stoffen bauten, man hat auch Spuren angeblich uralter Werke eigener Art angeführt, Reste z. B. der Teutoburg, die H. Schulz mit kyklopischen Bauten verglichen.

Da in der Bau*kunst* die Gesetze, wie der *Mathematik* so der *Schweere* gerade so weit ihre Verherrlichung finden, als sie in ihr gelten; so begründet nicht das blose Material, vielmehr die Art der Gliederung des Bauwerks den künstlerischen Werth. In ihm spiegelt sich Klima und Landschaft, Geschichte und Verfassung der Nationen. *Dieser Zug* bedingte die *eigenthümlichen Grundmarken gothischer Bauten in verschiedenen Ländern*, selbst die untergeordneten Arten im nördlichen und südlichen Deutschland, die in alten *holländischen* Bauten vereint sind, wie mein geistreicher Freund Carl Schnaase in seinen niederländischen Briefen (1835) gezeigt hat. Die Ansicht, die jenen Charakter, zumal in Deutschland, einzig dem Material zuschreibt, ist abgethan, wenn immerhin der Norden mehr mit gebrannten, der Süden, wo die Gebirge bessere Hülfe boten, mit einfachen Steinen baute. Die unbedeutende Kirche zu Hamm in Westphalen besteht aus dem Grün-Sandstein der Umgebung, der erhabene Dom zu Landshut, in der Nähe von Gebirgen, aus gebrannten Steinen. Hier wechseln, wie sonst in Aussen-Dingen, Nord und Süd: Dient daher das *Material* zur Charakteristik eines Bauwerks, so dient es nur, wie wir bei der *römischen* Architektur gesehen, zur Charakteristik seiner *technischen* Bedingungen und Fortschritte. Ausserdem trifft es meist nur seine gleichgültigste, die *finanzielle* Aussen-Seite, die allerdings auf den Geist der Nationen und Zeiten gleichfalls zurückführt, oft ihre Schwäche erkennen läfst, wenn dem Künstler durch schlechtes Material zu enge Schranken gesetzt sind. Oder es steht als untergeordnetes Glied in Verbindung mit

dem *Charakter der Landschaft*, so weit dieser von den Felsarten abhängt, die ihn bilden.*) In dieser dreifachen Hinsicht kann das Material die Pracht und Heiterkeit des Bauwerkes etc. ausdrücken helfen. Dies fanden wir z. B. am *Mailänder Dom*. Aber auch da hat das Material nur durch die Behandlung jene eigenthümliche Bedeutung gewonnen, die das Ganze, ohne doch seinen ernsten Charakter zu stören, im Lichte einer Heiterkeit erscheinen läfst, die wir fast nur an antiken Tempeln zu rühmen gewohnt sind. Indefs erklärte schon Fiorillo**), dafs vor Allem der deutsche Baustil „ein Triumph der Form über die *Materie*, der Konstruktion über die Last" ist. Und in der That, wenn das Material der Architektur, die kalte Last des Steines, der Tod jedes Gedankens zu sein scheint; die Kunst, die auf sich ruht, verdoppelt, wie die Plastik, vor dem Auge des Beschauers dessen eigenstes Leben, stellt die Geheimnisse seines tiefsten Selbstes sichtbar vor ihn hin und läfst die Steine reden, wo die Menschen verstummen.

Wie tief der Charakter deutscher Werke begründet ist, sieht man am augenscheinlichsten, wenn man das Verhältnifs der Aussen-Seite zum Innern erwägt. Die Gliederung ist innen durchgehends milder, als aussen. An der Aussen-Seite konnte die Kraft, die das Ganze bindet, beliebiger, kühner, massiger wirken. Sie läfst doch in Allem die „Bestimmung" des Innern harmonisch durchscheinen, läfst Halle, Schiff und Chor, alle Theile, selbst das Dach, Glieder Eines Ganzen sein.

Wie in der Bildung einzelner Glieder, war die deutsche Baukunst im Ganzen, darum selbst in den Massen der Peripherie über die alten „einfacheren, doch härteren" Formen, über gerade Linie und Kreis hinaus, hatte reichere Mittel, das Gewaltige, Harte, Derbe, auszugleichen, als die klassische Baukunst. Der eigenthümliche, einfache „Sinn für reine Form", in Uebereinstimmung mit religiöser Sitte,

*) Deutscher Kalender. Kempten bei Dannheimer. 1835. S. 63.

**) Gesch. zeichnend. Kunst in d. vereinten Niederlande. I, 413.

mit dem Kultus, der dem Volke die Festlichkeiten in der kleinen Cella der Tempel schon von Aussen durch die Säulen-Hallen schauen liefs, und mit der häuslichen Gewohnheit der Alten, deren Leben auf Oeffentlichkeit gestellt war, liefs nicht zu, das Innere antiker Bauten so bedeutungsvoll zu bilden. Jedes architektonische *Innere* wird durch die Wand mit ihren Gliedern bestimmt. Aber das *Innerste* wirkt „durch den Reflex aller Seiten". Es besteht nur, wie Schnaase*) bemerkt, in diesem Reflex. *Er* ist da die unkörperliche Seele dieser massig bildenden Kunst. Bei Rundbauten konzentrirt sich seine Wirkung rein in der Mitte. Daher bildet der Rundbau die erhabenste Form *dieser* Wirkung, wenn sie die Natur stolzer Kraft nicht überschreiten soll. Indem aber auf diese Weise aller Reflex auf Einen Punkt fällt, droht, gerade im Innersten, das Ganze „nicht seiner selbst, nur dieses Reflexes wegen" da zu sein, das Adyton der Mitte dürftig und todt zu lassen, den Genufs jeder Mannigfaltigkeit in das Gefühl unterschiedloser (wie die Schule sagt: abstrakter) Einheit zu versenken. Daher läfst das „Pantheon", der Stolz altrömischer Baukunst, als christlicher Tempel, als Kirche „aller Heiligen" betrachtet, kalt; als antiker Tempel ist es im römischen Sinne vollendet: im Sinne römischer Erhabenheit sind Innerstes und Sache in ihm Eines**); jetzt steht es gedrückt auf einem schutterfüllten Boden und ist nur die geheime Rotonda der Bräute, die unter der günstigen Beleuchtung, welche von oben einbricht, hier zum ersten Mal dem Jüng-

*) Dem ich hier in manchen wesentlichen Punkten folge. Vgl. Boisseree über den Cölner Dom.

**) Dennoch erinnern die Säulen im Innern des Pantheon, welche vielleicht etwas spätere, doch immer antike Verzierungen sind, an die griechischen Moden der Römer. Aussen am Portikus sind sie, wie Hübsch (über griech. Archit. S. 33.) sich ausdrückt, verschwendet, die horizontale Bedeckung zu tragen, während das Innere leicht von Einem Gewölbe überdeckt ist. Vgl. Scholler it. Reise II. 205.

ling zu begegnen suchen, dem sie schuldlos in der Kindheit verlobt wurden. Das „All“ antiker Gottheiten konnte sich dieses Rundbau's erfreuen. Die farbloseren Heiligen, denen es jetzt geweiht ist, forderten die mystische Kreuzform zu ihren Tempeln. — Die sinnende Zeit beschränkte die Rotunden auf *Taufkirchen* und Trauungs-Kapellen. Und so wird der heutige Zustand dieses Wunderbau's mitten in Rom jedem Unbefangenen (S. 264.) Gefühle erwecken, wie sie in Schiller's „Göttern Griechenland's“ laut geworden:

„Einen zu bereichern unter Allen,
Mufste diese Götterwelt vergeh'n.“

Auch in gelungenen Nachahmungen dieser Rotunde, wo sie kirchlichen Zwecken im Grofsen dienen, wird man von ähnlicher Kälte betroffen. Ihre musikalische Wirkung, ihre Beziehung auf den feierlichen Prunk römischer Feste lasse ich unberührt. Sie ist bekannt aus der *Berliner* katholischen Kirche und schwach genug.

Die deutsche Baukunst wirkt im *Inneren* ihrer Kirchen vermittelter, tief eingreifender: Nicht in den reinen Mittel*punkt*, in die *Mittel-Welt*, möchte ich sagen, des Ganzen, in das Gebiet, das sich mathematisch als „*Mittel-Linie*,“ ästhetisch als *Haupt-Perspektive* zeigt, setzt sie, reicher, als die alte in länglichten Bauten, die Kraft der Einfachheit und Mannigfaltigkeit der Wirkung im Innern. Die oblongen Tempel der Alten erfüllen, gleich „lachenden“ Palästen, mit Heiterkeit und Leben. Im Innersten geht der Adel ihrer Schönheit in der *einfachen* Mittel-Linie auf. Sorglos spielt das Leben auf spiegelglatten *waagerechten* Wellen, badet sich in der Fülle milder Kraft, die dem kalten Marmor entquillt. Der deutsche Bau unterwirft die waagerechte Gliederung der senkrechten, bildet, in *seinem* Gebiete gleich allseitig, jene vorzüglich auf der Aussen-Fläche durch. Da ertheilt sie, statt störend zu wirken, dem aufstrebenden Bau, mit seinen schlanken Thürmen, jenes gewaltige, auch durch

die Masse imponirende Ansehen, da entzaubert sie das Gewicht seiner Natur und läſst das nach oben strebende Auge auf den Fugen der gewaltigen Glieder ruhen. So dringt der erhabene Charakter dieser Kirchen durch die Fülle derber, massigwirkender Kraft zur höchsten Verklärung, die Innen, wie Aussen die feinste Entfaltung, auch die Schärfe der Ironie, zuläſst und fordert. Hebt sie doch selbst die Gewalt der Masse frei mit sich empor und giebt Allem den Ausdruck jenes geistigen Zaubers, der das Mittelalter belebte, das die Nothwendigkeit empfand, durch Darstellung und Entäuſserung seines Wesens sich selbst zu überwinden, in der Kunst, wie in allem Groſsen, was es zurücklieſs. *Dieser Geist* baute sich in jenen Werken aus. Sie sind die Tempel, die er *sich* setzte und zeigen, wie frühe sich die christliche Kunst für die *ideale Richtung* in die Höhe entschied, ohne die Richtung in die *Länge* oder jene *Breite* völlig aufzugeben, in welcher sich, einseitiger, die ältere, die morgenländische Kunst ergieng. Schon *byzantinische* Architekten verstanden, mit groſser Höhe eine mächtige Länge zu verbinden, wie die schöne (byzantinische) Fläche des Doms zu Speier glänzend beweis't.

Während mithin die alt*griechische* Baukunst „das Faſsliche, Klare des Natur-Vollkommenen", wie Graf Stackelberg (im „Apollo-Tempel zu Bassä." S. 35.) sich ausdrückt, zu erreichen strebt, sucht die *deutsche*, *nordische*, „in kühnen und künstlichen Verknüpfungen die Gränzen des Möglichen zu überschreiten", um „das Ueberschwängliche geistiger Ahnung" auszudrücken*). Bei schlankeren Verhältnissen, als die *griechische*, wirkt sie dennoch im Ganzen ernst, während diese Heiterkeit weckt. Auch die Wölbung, deren kolossale

*) Zur Vergleichung der inneren Einrichtung griechischer und christlicher Tempel s. z. B. v. Stackelberg's Apollo-Tempel zu Bassä. S. 37. Vgl. Schnaase a. O. Von der Cella griechischer Tempel war oben bei den Säulen die Rede. (S. 247.)

Ausbildung die gröfste Leistung der *römischen* Kunst war, wufste die deutsche feiner zu behandeln. Hübsch nannte ihren Stil in seiner „Vertheidigung“ (S. 15), technisch kühn bezeichnend, „im eigentlichsten Sinne“ den Stil des Wölbens, weil sie das Gewölbe „mit dem Minimum von Material“ zu Stande gebracht.

Wie aber gelang ihr, die Kraft der Wölbung mit den schlank aufstrebenden Gliedern, und mit diesen, Aussen und Innen, jenen Ernst zu verbinden, der die Lust und den Streit des Lebens mehr unter sich, als ausser sich zu haben scheint? den Alpen-Hörnern gleich, die, reich an Krystall-Höhlen, aus reizenden Gefilden aufsteigend, noch hoch auf ihren Gehängen den lustigen Gemsen-Jäger tragen, aber die Gewitter tief unter sich hinwegziehen lassen und den Einsamen, der ihren Gipfel erstiegen, vor den Gefahren sichern, die in den Schluchten und Irrgängen des Lebens seiner warten.

Gleich aussen vermittelt der Spitzbogen *Runde* und *Eckigkeit*, mäfsigt die *horizontalen* Unterbrechungen, versöhnt den Ausdruck der Masse mit dem aufstrebenden *Thurm*, den diese Linie, den Alles an das *Schiff* bindet: Alles ist Einklang; kein Zierrath, kein schalkhafter Scherz unvermittelt: Perspektivisch senken sich, leicht und einfach, die *Oeffnungen* in das Gemäuer: Thüren, Fenster in gleichem Geiste gebildet: Rose und Kreuz lieblich ernst verschlungen, einladend am Eingang in schönster Fülle. Steil und hoch erhebt sich das Dach, begleitet von heiteren schön geschwungenen Bogen. Diese wiederholen das grofse Giebelfeld, wie die schirmenden Baldachine reicher Vertiefungen die Dächer einzelner Thürme. Alles im Sinne des Klima, der Natur und doch Alles freie Schöpfung des Geistes, unabhängig in jeder Rücksicht, da es jede erfüllt: von unten bis oben Wohnstätte des siegenden Lichtes.

Es konnte nicht fehlen: der fromme Sinn der Zeiten, jene Sittigkeit, innere Naivetät, die den grofsartigsten Zug

des deutschen Mittelalters ausmachte *), mufste solche Bauten allegorisch deuten: unten die Welt, die erleuchtete Finsternifs, im Thurm die Bischofs-Mütze, die Krone des Pabstes suchen.

Abwärts zu treten, fordert sogleich der *gewölbte Eingang*: er lockt in die *weiten, inneren Räume*, in den Säulen-Wald der Kirche. Keine Höhle unheiliger Nacht, kein unbestimmt offener Himmel, eine Umschliefsung umfängt den Beschauer, in welcher der Geist der Wahrheit weht; die Gränze gezogen ist, die den Irrthum abscheidet, der sich an sie klammert. Der Halle des Haupt-Eingangs gegenüber, erhebt sich, wie in alten Basiliken, der *Chor* mit dem Altar gegen Osten. An ihm, am Taufstein und der Kanzel, die der einzig zufällige Haupt-Schmuck ist, vereinigt sich, wie aussen an Fenstern und Eingängen der Reichthum der Verzierungen, (Schnitzwerk und Gemälde) und ladet ein zum Verweilen, wie das Ganze zum Denken, zur *Ueberwindung* des Staunens, mit dem es erfüllt. —

Kühne weite *Kreuz-Gewölbe* öffnen den verschlossenen Busen, welcher Ruhe sucht; lösen die Schauer der Demuth in wärmende Begeisterung; verwandeln das Gefühl der Erniedrigung in Erhöhung; erfüllen den Geist mit der Wollust, in der jeder Widerspruch der Gefühle, aller Schmerz der Endlichkeit verschwindet. Von *Pfeiler* zu *Pfeiler* steigt der Gedanke empor mit dem Auge, sieht in den Spitz-Bogen der Gewölbe das Firmament, den Himmel, der sich aufthut, wenn die Musik des Geistes in seine Welt sich ergiefst. Diesen Himmel *offenbart* der Thurm. Der Strafsburger Bürger hat sich ein ganzes System der Erklärung gedichtet: Von der Plattform an betritt er den Weg der Bufse: Licht und Finsternifs sind noch im Kampfe. Die Fenster bilden ein Kreuz, das von der Plattform gesehen wird. Am Ende des Weges lauert, auf den Hinterfüfsen, ein Bär **), der sich auf die

*) Hertha. Almanach für 1836. S. 253. ff.

**) W. A. Klütz. Anschauungen aus der Schweiz. 1832. S. 145.

Schnauze schlägt und hinschaut, wer ihm, der dem Teufel verfällt, entrinne, den Weg der Heiligung betrete, wo Alles Licht, doch das Aufsteigen bedenklich wird. Erst durch Einen Schwung erreicht man die Krone des Sieges, den Kreuz-Gipfel des Thurmes.

Allseitig deutet der Thurm auf das Schiff, unwiderstehlich zieht an ihm die Tiefe den Blick und Sinn in die Höhe; am *Schiff* das Aeussere Blick und Sinn nach Innen, das Innere Alles vor Allem in die Tiefe: diese Richtung geht von selbst in die Weite, bedarf keiner Unterstützung, — kann die schwachen Spuren horizontaler Gliederung entbehren, die man darin entdeckt. Dagegen verlangt sie Bewahrung des emporstrebenden Charakters, senkrecht aufsteigende freie Glieder. Sie erheben sich aus der Tiefe des Schiffes. Ihre Selbstständigkeit versöhnt sich in der Fülle des Ganzen und bringt in der Mannigfaltigkeit, die sich dadurch entwickelt, mit nordischer Kraft, den gesund-allegorischen Geist des Bauwerks, den wir eben gewürdigt, zu voller Anschauung.

In ähnlicher Beziehung aber tragen, unter dem widerstreitenden Einflufs südlicher und antiker Elemente, viele, zumal halb deutsche und andere Bauten in Italien, wie in anderen Ländern grofse Mängel. Fafst man alle, in welchen, *mehr oder minder*, fremde Kunst mittelbar wirkte, ohne Rücksicht auf ihren Ruhm, zusammen; so führen diese Schatten-Seiten auf drei bekannte Mifsstände im Grofsen.

Im Innern vieler italienischer Kirchen lasten ebene Decken, noch so schön an geeigneter Stelle und noch so reich geziert, als unharmonische Massen drückend auf dem Auge; zum Theil vielleicht eine Folge der *byzantinischen* Neigung, schweeren Bauwerken meist flache Decken zu geben, während bei den alten Griechen diese Bedeckung im schönsten Einklang mit der Umschliefsung stand.

In die Perspektive, in die umgebende Herrlichkeit vertieft, fühlt der Beschauer in solchen Kirchen bei jedem Blick nach oben, einen Druck, der Herz und Besinnung bedroht.

Die Wirkung der Perspektive wird aber häufig noch auf andere, fast entgegengesetzte Art, durch Tonnen-Gewölbe gestört, die mit ihren Simsen der Haupt-Linie jener Decken gleichlaufend, den Sinn, statt ihn zu sammeln und zu erheben, durch Disharmonie zerstreuen, ja ermüden. Wo beide Mifsverhältnisse ohne Vermittelung vereint sind, fühlt sich das Gemüth unangenehm in dieselbe Höhe gezogen, von der es wieder niedergedrückt wird.

Endlich hat der eklektische Trieb der Gewohnheit und Ersparung den Resten des Alterthums die schönsten Säulen entnommen, sie mitunter (S.255.) in Kirchen angebracht, an denen fremde Hände in ganz anderem Stile gearbeitet: Säulen, deren enggeschlossene Reihen-Folge, die schönste Zierde antiker oder antik gehaltener Werke, den Blick, wo es auf verticale Richtung ankommt, in's Waagerechte zieht, und ein Gebälke mitbringt, welches diese Wirkung noch erhöht. Dies schwächt den Eindruck des Ganzen, stört jede Einfachheit, erzeugt Langweile.

Das Gemisch aller möglichen Stile und Manieren, — fällt nirgend mehr auf, als in Rom's zahllosen Kirchen. Ueber solche Mifsverhältnisse kann sich oft kaum die Phantasie der Erinnerung hinwegsetzen, der Verstand, der in die Geschichte dringt, und die bizarrsten Bauten auf den Trümmern der Basiliken, Tempel, Thermen und Paläste aufgeführt weifs. Das Gefühl des Schönen, das oft schon vor den Uebergängen eines Stils in den anderen*) zurückbebt, kann sich vor solchen äusserlichen Vermischungen nicht befriedigt sehen. Schlimmer aber, als in *Italien*, ist der Unfug absichtlicher Stilvermischung in *französischen*, besonders in *belgischen* Kirchen. Der *Verwaltungsrath der Gesellschaft für Erhaltung französischer Denkmäler* hat das Verdienst, diesem noch fortwachsenden Uebel kräftig Einhalt zu thun. Erst kürzlich (1836) tadelte Herr v. Caumont, Mitglied dieser Ge-

*) Vergl. oben von den Bauten in Toledo.

sellschaft, das Verfahren, Kirchen, Kapellen mit Marmor zu bekleiden, dessen Farbe zu den gothischen Säulchen nicht paſst, sie mit Pilastern, mit griechischen Ornamenten zu versehen, die zum deutschen Stil nicht stimmen wollen*).

Der Geist deutscher Baukunst ist zu eigenthümlich: *er läſst sich übertreffen, aber nicht vermischen*, am wenigsten durch Mischung und Zwitterbildung (Eklektizismus) verbessern. Wo nur eine Spur von ihm vorhanden, auch da schon stöſst er das Fremde, an sich noch so schöne, ab: in deutsche Kirchen gehören einzig *deutsche Säulen*, wesentlich-gegliederte *Pfeiler*. Sie geben und beleben harmonisch jene reiche Perspektive, die Anschauung allseitig sich bedingender, jede Dissonanz auflösender Verhältnisse: sie lassen in der Mannigfaltigkeit des Ganzen ohne Trübung den Geist seiner Schöpfung erkennen, daher nirgends leicht sich benutzen, wo der deutsche Charakter durch fremde Hand gebleicht oder überfärbt, am wenigsten, wo er beides zugleich, durch einen anderen Baustil verdrängt oder durch massive Ueberladung im Innern förmlich zersetzt ist. (S. 287.)

Wohl lassen sich, mitunter zweckmäſsig, Pfeiler über Pfeiler, wie Säulen in verschiedenen Stöcken über Säulen aufthürmen. Immer aber ist der *Pfeiler* schwieriger, als die *Säule* mit Geschmack zu verwenden; auch wo er am Orte, schwieriger, als diese, zu behandeln. Pfeiler erdrücken — das Innere der *Peters-Kirche*: nicht sowohl durch ihren Umfang, der so mächtig ist, als das ganze Innere der Kirche *San Carlo alle quattro Fontane*; vielmehr durch ihre Verhältnisse zum Ganzen. Mit dem horizontalen Ueberblick verkümmert der vertikale, das Herrlichste: ihre Riesen-Kuppel, wird von Innen wie von Aussen durch die Disharmonie ihrer Umgebung verdorben, und von unten durch Bernini's geschmacklos gewundene Altar-*Säulen* fast verhöhnt. Diese tragen den widerlichen Baldachin, den die Kuppel, dem Firmamente gleich,

*) Blätter für lit. Unterhalt. 1836. Nr. 151. S. 648.

überwölbt, dessen Sonne auf Schönes und Häfsliches herabschaut. Unter ihr erscheinen *diese* Säulen als Symbole einer zitternden Heiligkeit, als wollten sie sagen, unter der Kirche walte, wie nach Rabbinischer Ueberlieferung unter den Füfsen — *Kain's*, ein ewiges Erdbeben, dessen Donner die stolze Kuppel des Firmamentes nicht erschüttern könne. Diese allseitige Disharmonie im Bau macht das Wunderwerk neu-römischer Pracht zum klarsten Bild der Zerwürfnisse, denen der Kirchenstaat unterlag, da er es gründete. Grofse Bauten sind überall die sprechendsten Symbole der Zeiten, die sie aufgeführt: — vom babylonischen Thurm bis zur Peters-Kirche, die ihm gleicht, im neuen Babel.

Entspricht die gewundene Säule, oft auch der eckige und halbe Pilaster dem verzerrten Ton der neu-italienischen Architektur, so verträgt sich die alte Säule doch mit manchen Bauten ihres besten Stils. In jeder Form aber widerstreitet die antike oder eine ihr ähnliche Säule altdeutschen Wandungen. Dieser Widerstreit wird auch dem Laien empfindlich, schon weil ein richtiges Verhältnifs ihrer Entfernungen niemals dabei gewahrt ist. Im Abstand deutscher Pfeiler ist die Breite als Gegengewicht der Ausdehnung in die Tiefe, Maafstab der Verhältnisse *)

Fest geordnet streben die *Pfeiler* empor, und verzweigen sich, als trügen sie auf ihren Aesten den Himmel, im *Kreuz-Gewölbe.* Konzentrische Schlufs-Steine vereinen die schneidenden Pfeiler-Gürtel gleich Armen, die im Aether die Hände sich reichen, wie die Zweige wolkenhoher Eichen altdeutscher Urwälder am Firmament sich begrüfsen, wie am Harz, in den fränkischen Jura-Höhlen, in der Azur-Grotte auf Kapri, die Tropfsteine und ihre Spuren in ganzen Linien, nach durchgreifenden Rissen, nach Erhabenheiten und Ver-

*) Die Breiten-Linie giebt in ächt deutschen Kunstbauten, wie Carl Schnaase mit vorzüglichem Scharfsinn entwickelt hat, den Abstand der Pfeiler.

tiefungen der nächtlichen Decke sich bilden und ihre Säulen herabsenken auf den stillen Boden. Das Schiff ist die Höhle, der Thurm der offene Gipfel des kühnen Berges. Pflanzen- und Mineral-Formen bestimmen alte Verzierungen. Doch über dies Alles hinaus geht die Kunst ihren ernsten eigenen Gang und hebt, wie sie die Natur in ihr selbst überwindet, den Menschen über sich selbst empor.

Ueber Breite und Länge hinweg, lockt und trägt, ohne beide zu stören, der *Pfeiler* das Auge nach oben, in seine Verzweigung: Hier*), am *Kreuz-Gewölbe*, wird Alles, was in der Tiefe ruht, lebendig: alle Glieder greifen, ohne Wirrung, in einander: nach oben strebt das Unterste. Die starre Masse scheint den Pulsschlag ihrer Schöpfung zu empfinden: Nicht ohne Sinn, nur zu höchstem Ueberflufs, setzte die plastische Hand alter Baumeister auf den mittleren Schlufsstein hoher Gewölbe auch wohl da, wo unten das Opfer des Johannes, die Taufe, vollzogen wird, als Symbol des Geistes, der durch das Ganze weht, die schwebende *Taube*, erhob die Kirche zum Hain, den Pfeiler zur Orakel-Eiche eines christlichen Dodona. Der Ungeschmack neuerer Zeiten gieng aber weiter: er erlaubte sich, während man früher höchstens *Sterne* an deutschen Decken erblickte, die vertieften Felder unter den netzförmigen Geweben mit leichten *Wolken* zu bemalen**), die Geschmacklosigkeit noch zu übertreffen, die in der Kuppel der *Peterskirche* goldne Sterne unter bunten Mosaik-Bildern anbrachte, als wollte sie es den blauen Giebel-Feldern griechischer Tempel mit vergoldeten Reliefs gleichthun, ohne doch diese zu kennen.

Jenes Band der Pfeiler und des Gewölbes läfst, als Ausdruck des Himmel-anstrebenden Geistes der Kirche, im Glanze

*) Oben, wo von den Bauten in Toledo etc. die Rede war, bemerkten wir schon, dafs das spätere Aufgeben des deutschen Stils in den Kreuz-Gängen oft am sichtbarsten wird. (S.276.)

**) Kaum glaublich, doch wahr! das Nähere s. im Kunstblatt zum Morgenbl. 1818. Nr. 18.

der edelsten Mannigfaltigkeit das eigenthümliche Leben erkennen, das diese Bauten von jenen alten unterscheidet, bei denen Alles ruhevoll in der Mittel-Linie aufgeht. Hier wirkt nicht die blose Wandung durch gesonderte Flächen, wie im Innern säulenreicher Gebäude, gleichmäfsig auf jeden Punkt der einfachen Mittel-Linie. Hier wirkt (wie Schnaase schon gezeigt) Alles, so durchbildet und reich, als einfach, von Oben und Unten, von allen Seiten belebend und erhebend. Nicht *Ein* Gefühl, wie man der Baukunst vorgeworfen, Alle, scheint mir, wirken und sprechen, harmonisch vereint, in jener *An-dacht*, die nur darum die wahre ist, weil in ihr Begeisterung und Dehmuth Eines und der *Gedanke*, wie auch die Sprache der *Deutschen* zeigt, *Danken* und Schweigen, Beten und *Denken*, mehr als das εὐφημειν der Griechen, Leben und Geist ist.

In ähnlichem Sinne erscheinen alte Bauten oft ziemlich treu, öfter willkührlich*), auch auf deutschen Gemälden, wie im Paradies des Danziger Weltgerichts, und in alten Poesieen: so im Titurel. In diesem Helden-Gedicht war nach Sulpice Boisseree der Tempel vom heiligen Graal eine grofse Rotonda mit Kuppel, Mittel-Thürmen und 72 Rand-Thürmen, im Stil des *Kölner* Domes etc. Die Geschichte dieser Bauten ist die Urgeschichte ihres Volkes, der Bau die steinerne Tafel, auf die das ewige Gesetz, jeder Gedanke, Leid und Freude, die Geschichte des Landes sich eingräbt. Taufe und Mahl, Trauung und Tod folgen sich, ewig wechselnd, in dem „unwandelbaren Schiff der Erbauung". Seine Wände sind der „Wall" gegen die Fluthen und Stürme des Lebens: „um denselben Altar ertönt das *Dies irae* und das *Te Deum.*"

*) Die bildende und redende Kunst der alten Griechen behandelte architektonische Gegenstände noch mehr als blose Nebendinge. Vgl. Tölken: über das verschiedene Verhältnifs der antiken und modernen Malerei zur Poesie, und Feuerbach's Apoll. S. 319.

Hier ist der Thron der vatikanischen Mächte gegen fürstliche Gewalten; auf den prachtvollen Schwibbogen flattert die „Fahne“ versöhnender Siege als Symbol neuer Kämpfe. Herrlicher, als die Obelisken Aegypten's, deuten, gleich Zeigefingern Gottes, wandellos, die Thürme lichthell zum Himmel: Sie sind das erste Denkmal, das dem Kinde, das letzte, das dem Greise, das erhabenste, das dem Jüngling, dem Manne winkt, die Freude, der Stolz des Landes. Auf sie „heftet“, als suchte es den Halt der Heimath, nah und fern, das Volk den immer neuen Blick, ohne Sorge, dafs der Neid babylonischer Götter das schlanke Denkmal stürze. Den Römer konnte sein Kolosseum, sein Pantheon, nie den Italiener seine Peterskirche *so* ergreifen. Jene Bauten sind, was sie sollten; dieser trägt die Spuren des Krampfes verzerrender Geburtswehen einer neuen Zeit. An deutschen Bauten haben *Jahrhunderte*, an der Peterskirche hat eine *Katastrophe* gearbeitet. Sie hat das Werk vollendet, mit Riesen-Mitteln Verdorbenes, doch massig Imponirendes und durch Buonarroti das Schönste gerade da ausgeführt, als die Mittel fast am sparsamsten flossen. Nur in diesem, fast umgekehrten Sinne hat sie der Peterskirche im neuen Rom die Bedeutung geliehen, die im alten heute das Colisseum hat. Denn Rom ist *auch darin Doppelstadt*, dafs die Pracht seiner meisten Bauten fast nur der *alten* Kraft, oder dem *modernen*, zum Theile langweiligen Ungeschmack angehört. Getheilt zwischen diesen Extremen fanden wir es arm an nordisch-kräftigen Bauten. Das Gefühl dieser Armuth überwältigt den Deutschen am mächtigsten in der Nähe jener Kirche, bei dem Anblick der runden, gewaltigen Engelsburg, welche zu Ende des 15ten Jahrhunderts, unter Pabst Alexander VI, ihre jetzige Gestalt erhielt. In ihr sieht man eine Vermittelung des Kampfes der Architektur des italischen Mittelalters mit der antiken Kunst. Sie war ja früher Hadrian's Grabmal. Doch nicht fern von ihr erinnert wieder ein Palast, an welchem Bramante gebaut, an die glücklichsten Versuche *italienischer* Architekten. So ist in Rom fast Alles,

fast in jeder Region wieder vereint: im Gebiete seiner alten Basiliken fühlt man vollauf das Wehen des *byzantinischen* Geistes, die *deutlichsten* Zeugen des Ueberganges der alten Zeit in die neue, aber fast nirgends die Kraft *deutscher* Architektur.

Das Gegenbild des Mangels deutscher Bauten in Rom ist in Deutschland das Verlassen derselben. Viele Unternehmungen, die es grofs begonnen, liefs das deutsche Mittelalter unvollendet ruhen. Ein *höheres* Bedürfnifs suchte der Geist durch einen tieferen Ausdruck seines Wesens zu befriedigen. *Ihm* genügte der Gedanke, den er in grofsen Zügen dargestellt, nachdem er in einzelnen Werken ihn, ganz vollendet, schon zur Anschauung gebracht hatte. Ueber andere konnte er hinauseilen und wo er alte Bauten verlassen, da spricht dennoch der Rest das bitterste Urtheil über den kleinlichen Kunstbetrieb jüngerer Tage, die sich mit Worten, statt mit Thaten lobten; indem er unsere Künstler und ihre Gönner ermahnt, jeder Muthlosigkeit zu entsagen, zu sehen, was die Vorfahren geleistet. Selbst *dieser* Untergang der alten Baukunst war inhaltreicher, als die Blüthe der späteren modernen. —

Wir sahen vorhin, dafs in Italien deutsche Kirchen häufig durch fremde Hand getrübt sind und fanden dieses auch in anderen Landen, selbst bei uns. Wie aber in Kirchen, hat der nordische Geist auch in Palästen edle Denkmale dem südlichen Lande vergönnt. Auch darin spiegelt sich die *Geschichte* dieser Nationen. In seinen Sonetten aus Venedig sieht sich Platen in der Gondel:

Der Canalazzo trägt auf weitem Rücken
Die lange Gondel mit dem fremden Gaste,
Den vor Grimani's, Pesaro's Palaste
Die Kraft, das Ebenmaafs, der Prunk entzücken.
Doch mehr noch mufs er sich den Meisterstücken
Der früher'n Kunst, die nie ein Spott betaste,
Euch mufs er sich und eurem alten Glaste,
Pisani, Vendramin, Ca Doro bücken.

Die goth'schen Bogen, die sich reich verweben,
Sind von Rosetten überblüht, gehalten
Durch Marmorschafte, vom Balkon umgeben:

Welch' eine reine Fülle von Gestalten,
Wo, triefend von des Augenblickes Leben,
Tiefsinn und Schönheit im Vereine walten!

Wie erhaben stehen solche Bauten über den modern italienischen, namentlich in Rom. Selbst der alte Dogen-Palast zu Venedig, seltsam, ja abentheuerlich gebaut, wirkt, *auf dem Markus-Platze*, als charakteristisches Zeichen der drückenden Dogen-Herrschaft *), mit imponirender Gewalt auf den Beschauer von Aufsen: an ihm sind deutsche und andere Züge, Spitzbögen mit südlichen Säulen, wild und keck verbunden, aber die Wucht seiner Masse, seiner einfachen hohen Wände, scheint das niedere Erdgeschofs, die kurzen Säulen, die wunderlich gemischt, zufällig, wie in der Eile, das Ganze zu stützen, gesammelt sind, in den Boden zu drücken, den die Stadt dem Meere abgerungen! Der ganze Palast droht in langsamer, aber desto sicherer, anhaltend lastender Bewegung jeder menschlichen Kraft zu spotten. Wenn man in diesem Bau *Kunst* finden mag, darf man sagen: an ihm habe die Baukunst Bewegungen, ja Verkürzungen gezeigt, kräftig, fast wie sie später Buonarroti in der bildenden Kunst liebte **).

In *Rom* wendete sich die neue Baukunst vor Allem auf

*) Scholler. Ital. Beise. I. 159.

**) Spielereien, wenn ich mich so ausdrücken darf, mit Verkürzungen suchte die Architektur in Italien schon frühe. Daher ihre schiefen Thürme, die keineswegs durch blose Einsenkungen des Bodens zu erklären sind. An solchen Schief-Bauten haben, heifst es, mitunter selbst deutsche Hände gearbeitet. Auch findet man ähnliche, nur schlechtere, in Deutschland und sonst, zum Theil durch absichtliche erkünstelte Fehler.

zierlich prachtvolle Wohnungen und gab selbst ihren Kirchen den Anstrich von Palästen. Suchte sie, unbewufst, durch diese weltliche Haltung der Kirchen die Einseitigkeit der geistlichen Formen auszugleichen, welche die Grofsen Rom's durch äufserliche Zuthaten ihren Privat-Wohnungen auch im Innern aufgedrückt? schwebt Alles bodenlos zwischen Himmel und Erde und droht den Glanz der Heiligkeit in Kirchen, die gesunde Heiterkeit in Palästen auszulöschen? (S. 80.) Im Hinblick auf die Bauwerke, die *nach* Buonarroti in Rom aufgeführt wurden, sagt Menzel mit Recht in seiner Reise nach Italien (S. 147.): „Der Grundtypus der römischen Architektur ist ein Palast. Alles soll und will Palast sein. Es giebt keinen Tempel, es giebt nur Paläste Gottes in Rom.“ „Man will die Kirchen überall zu Stuben, die grofsen Stuben zu Kirchen machen.“ —

Ueberblicken wir zum Schlufs den Entwickelungs-Gang der Architektur im Allgemeinen.

In der *ältesten* Baukunst bethätigte sich die einfachst naturgemäfse Kunst-Anschauung im Stil der Erhabenheit und Strenge. Ihre Werke tragen den Ausdruck scharfer, abgeschlossener Selbstständigkeit. Dies sieht man in den orientalischen, man sieht es in den ältesten Bauten fast aller Völker, auch der Griechen. Während indefs der Orientale seine Kraft in die *Massen* setzte, Milde und Anmuth verschmähte; drang der Grieche schon frühe, auch wo er einzig die Haupt-*Sache* erreichen wollte, auf Grazie, suchte *jedem* Punkte das Leben des Ganzen einzuhauchen, wurde plastisch in edler Einfalt und Würde; wurde ideal, ohne die Natur zu verlassen; hielt sich in Allem objektiv: die Wirklichkeit war ihm Poesie. Selbst um seine „Altäre“ bewegte sich eine lebendige, spielende Kunst. Bald aber wurde das blos Gefällige, dadurch das Ueberzierliche, und in *Rom*, zum Gegengewicht, vorerst das Imponirende *Zweck*. Es that sich, durch Griechen vorbereitet, ein Stil *neuer* Erhabenheit auf: wie früher die einfache Kunst-Anschauung, suchte jetzt die kalte Reflexion

im Erhabenen ihren wundersamen Triumph zu feiern. Sie endete in Prunk und Ueberladung. Die symbolische und die freie Schönheit der alten Zeit verschwand. Neues, ernstes Leben mufste sich aufthun: der Verlauf der Weltgeschichte führte es herauf. Das Christenthum, *bald* einseitig gefafst, trat, auch in der Kunst, dem Welt-Realismus des Heidenthums mächtig entgegen: ein allegorischer Zug bemächtigte sich des symbolischen Geistes, der den Himmel auf der Erde fand, und rifs die Kunst, ewig suchend mit sich fort. Sie schien höheren Zwecken zu dienen. Aber die Kunst *dient* nie, sondern *ist* oder *scheint*. Der Schein dienender Bedeutung verschwindet vor ihrem Verständnifs. Die freie Schönheit bricht durch, gründet frühe die herrlichsten Werke, dringt allmählig in das *äufserste* Leben der Reiche und Staaten, will *in Allem* ihr Recht, wird daher unter bürgerlichen Verhältnissen *Mode*, eine Manier des Allgemeinen, flüchtig, biegsam, der Zeit gleich, die immer sich verwandelnd, nicht weifs, woran sie ist. Dies Element ist der Boden des *neuitalischen* Baustils, seiner Uebersetzung in den *französischen*, seiner Ausbreitung durch ganz Europa. — Sein Werth und Unwerth beruht darauf, dafs er ein *Zeichen* ist des Unterganges der Kunst des Mittelalters, und der Nothwendigkeit neuer Wiedergeburt: Buonarroti's Name ist das Symbol dieser Wendung der Dinge: er selbst das kräftigste Organ des architektonischen *Bewufstseins* der gährenden Zeit, der bewufste Prophet einer *künftigen* Wiedergeburt der Kunst, ich würde sagen, durch Leben und Wissenschaft, hätte nicht die babylonische Sprach-Verwirrung des Alltags beide Worte so unverständlich gemacht, dafs der gewöhnliche Sinn bei'm *Leben* an Prosa, bei der *Wissenschaft* an Theorie denkt, die Kraft allseitig freier Wiedergeburt, die das Wesen beider bedingt, vergifst und in beiden immer zuerst nur an ihr Letztes, an gemeinen Nutzen, sogar an Nutzanwendung denkt, wenn man diese Richtung „denken“ nennen darf. Die Wiedergeburt der Künste mufs durch eine Wiedergeburt der Ar-

chitektur hindurchgehen, diese bei gesunder Zweckmäſsigkeit die Kraft der Selbstständigkeit ihres Ursprungs, vermittelt, wieder gewinnen; durch keinen Geiz kleinlicher Betriebsamkeit gefährdet, ein Werk des Allgemeinen, des Geburt-Schmerzes der Zeiten werden, den sie, gleich jeder Kunst, überwindet, wo sie zu Tage tritt. Eher ist im Gebiet der Künste wenig Hoffnung auf durchgreifend allgemeine Wiedergenesung. Unserer Zeit sind indeſs jene Symptome der Zerwürfnisse und inneren Zersetzung, die das Gedeihen architektonischer Werke gerne begleiten, keineswegs durchaus fremd, nicht einmal die Sprachverwirrung, durch die der älteste Bau der Sage so berühmt geworden. — *Sollte* diese Zeit die Baukunst nicht allseitiger begünstigen? Einen Anfang dazu hat sie gemacht, hie und da selbst in Italien, bei uns besonders in München und Berlin. Neuerdings hat Thorwaldsen in Rom Gedanken geäuſsert, welche tiefer greifen als Canova's Bau *). — —

Dieses ist es, was ich Ihnen über die Werke der Architektur in Italien mittheilen wollte. Die geistige Verwandtschaft derselben mit der *Musik* führt mich auf letztere. In dieser Kunst leistete Italien, was es in jener bei Weitem nicht vermochte. Auch *sie* beschäftigt uns daher, so weit sie im Lande noch lebt, den Reisenden erfreut und Vergleichung mit dem Alterthum und neueren Leistungen aushält. Sie vor Allen hat das Eigenthümliche, sich in diesem Bezuge nur ganz entwickelt, oder sehr kurz behandeln zu lassen. Aehnlich der *Poesie*, ist sie jetzt mehr durch die Geburt ihrer Meister, als durch den Genuſs, den sie, wiederholt, immer gewährt, an ihre Heimath gebunden, doch im Auslande schweerer zugänglich, als jene. Selbst in Italien vernimmt man ihre höchsten einheimischen Schöpfungen theils gar nicht mehr, theils ist ihre Aufführung äuſserst selten und auf wenige Kirchen, Kapellen, Familien-Kreise beschränkt.

*) Wovon in der 12ten Vorlesung.

In diesem Bezuge darf ich mir kaum erlauben, an die alten *ambrosianischen* und *gregorianischen* Gesänge und Intonationen, weniger noch an A. Lotti, Bay und Alessandro Scarlatti, an Caldara, Marcello, Durante, L. Leo, Valotti, kaum an Pergolese, wohl nur an die allberühmten Lamentationen Palestrina's (1524—1594) und an das Miserere Allegri's (1590—1640) zu erinnern. Selbst die Namen jener Meister sind in Italien fast verschollen. Nur die letztgenannten Werke werden noch immer in der sixtinischen Kapelle im Vatikan, der Haupt-Kapelle des Pabstes, alljährlich in der Charwoche aufgeführt. Durch Musik, wie durch Malerei, ist daher diese Kapelle das Ziel heifsester Sehnsucht nordländischer Kunstfreunde. Wie die Tempel der Alten mit ihren Verzierungen der Natur und dem Kultus der Götter, entsprechen Bau und Schmuck dieser ehrwürdigen Stätte dem Geist und Charakter der Kompositionen, die für sie bestimmt waren. Anderswo, durch andere mit dem traditionellen Vortrag minder vertraute Sänger gegeben, verlieren sie mehr, als der Ausländer glaubt, der sie nicht — vor Jahren in Rom gehört hat. Nur in der sixtinischen Kapelle in Rom und in der kaiserlichen Kirche in Petersburg scheint sich „die Herrlichkeit reiner Vokal-Musik" bei'm öffentlichen Gottesdienste „in ihrer ganzen (?) Lauterkeit erhalten" *) zu haben.

— — — Es weifs der
Nicht, was es ist, sich verlieren in der Wonne,
Wer die Religion, begleitet
Von der geweihten Musik,
Und von des Psalm's heiligem Flug nicht gefühlt hat,
Sanft nicht gebebt, wenn die Schaaren in dem Tempel
Feiernd sangen.

(Klopstock.)

Heinze hat im Hildegard von Hohenthal und erst vor wenig Jahren (1824) Tieck in einer Novelle: musikali-

*) Thibaut, Ueber Reinheit d. Tonk. Heidelberg 1826. S. 127.

sche Leiden und Freuden: (S. 80. 127. ff.), vor Allem die geistreiche Schrift über Reinheit der Tonkunst von Thibaut die Aufmerksamkeit des deutschen Publikums im Grofsen erneut auf die alten italienischen Komponisten gerichtet. Thibaut zieht eine treffende, in die Geschichte der Musik eingreifende Parallele zwischen Palestrina, dem Spanier Morales und dem Flammänder Roland Lafs (dem Orlando di Lasso der Italiener) und vergleicht jene *alt-italienischen* Kompositionen mit *alt-russischen*, die man in Petersburg hört, und in welchen er mit anderen Kennern der älteren Tonkunst noch Anklänge an *alt-griechische* Musik aus Gründen findet, die auf dem Wesen der Sache beruhen, das, im Allgemeinen, sich begreifen, aber bei dem Mangel *anschaulicher* Erfahrung sich nicht demonstriren läfst.

Da diese italischen Kompositionen, im Sinne des Landes, durch Vergleichung mit der antiken Musik, so weit wir auf ihren Charakter aus den Nachrichten über ihre Wirkung schliefsen können, — weltgeschichtliche Würdigung finden; so müssen wir vorerst bei dieser verweilen, wenn sich auch die neuere Musik, im ursprünglichen Bestreben, alles Heidnische zu verlassen, von Grund aus von ihr geschieden hat. Nach alten Sagen scheint die antike Tonkunst den Geist mehr in Thätigkeit, in's Leben nach Aufsen, die Musik des Mittelalters ihn mehr nach Innen, auf sein tiefstes Selbst gewendet, mithin, um den Gedanken in zwei Worte zu binden, jene, wie Solger im Erwin sich ausdrücht, mehr „symbolischen,“ diese mehr „allegorischen“ Charakter geathmet zu haben, beides im Geiste der Religion, die diese Zeiten hier *erfüllte*, dort *belebte*.

Wir lesen in Händel's Alexander-Fest die Worte:

„Timotheus zog den Menschen himmelan,
Cäcilia den Engel herab.“

Die Musik wird vom Texte nicht berührt, aber die Worte kehren sich um in der Sache: die alte Musik führt den Him-

mel herab, giebt ihm Gegenwart. Die Musik des Mittelalters zieht den Menschen zum Himmel empor, macht ihn zum Engel; jene ihre Götter menschlich, diese den Menschen göttlich. — Die Einfachheit und darum wohl auch die Lauterkeit der alt-griechischen und der alt-italienischen Musik, aus der besten Zeit, bleibt wohl der einzige Grund-Charakter (das Tertium) ihrer Vergleichung. Dahin deutete schon Schiller *). Die Art aber und der Reichthum dieser Einfachheit war schon darum wesentlich verschieden, weil, wie es in der That scheint, den Alten und noch jetzt den Neu-Griechen die Harmonie im modernen Sinne, oder der sog. Kontrapunkt, der Gesang mehrerer, zugleich in verschiedenen Intervallen tönender Stimmen, sehr fremd war. *Harmonie* nannten die Griechen, nach Kiesewetter und Anderen **), eine Folge einzelner Töne nach ihrer Tonleiter, *Melodie* eine Folge dieser harmonischen Töne nach den Gesetzen des Rhythmus. Was bei den Alten Harmonie, heifst bei uns gewöhnlich Melodie. „Unsere *Melodie* begreift die griechische Harmonie und Melodie zugleich in sich," indem sie, wie mir scheint, wo sie ihre Bestimmung erfüllt, Alles auf die lebendige Einheit der Idee des Ganzen, flüssig und frei, zurückführt.

Einmal erwacht, gedieh die neuere Musik nur aus sich selbst, nur in dem Maafse, in welchem sie von aufgedrungenen „gräcisirenden Theorieen" sich befreite.

In Griechenland waren, wie Friedrich August Wolf und andere gezeigt haben, Herkommen und bürgerliche Gesetze der Entwickelung der Musik hemmend entgegengetreten. Man besorgte, vorzüglich in Sparta, von ihrer Verfeinerung zu sinnliche Wirkungen. In reifen Zeiten klagten die Grie-

*) Schiller's Leben, verfafst aus Erinnerung d. Famil. II. 206. Cotta 1830.

**) Forkel, Gesch. Mus. I. 401. Kiesewetter, Gesch. der europäisch - abendländischen oder unserer heutigen Musik. Leipzig 1834. S. 8. und 116.

chen fast allgemein über die „Schädlichkeit“ ihrer neuen Tonkunst. Selbst der alte Sänger der Odyssee (I. 352.) dachte bei den Worten:

— „Es ehrt den Gesang das lauteste Lob der Menschen
Welcher den Hörenden rings der neueste immer ertönt,“

so fern der poetische Inhalt von der begleitenden Musik zu trennen wäre, leicht *mehr* an Poesie als an Tonkunst. Auch diese Kunst hatte indefs bei den Griechen ihre innere, eigenthümliche Geschichte: nur nach vollendeter Entwickelung dessen, was sie da überhaupt vermochte, erlosch ihre Kraft, *gleich* den Künsten, denen sie innigst verbunden war. Die Perioden und Epochen dieser Entwickelung sind uns freilich fast noch so tief verhüllt, als die Geschichte der *orientalischen* Tonkunst, vor deren Macht schon die Sage bezaubert, die andere, in der That allgemeinere Charakterzüge in ihr ahnen läfst.

Je weniger uns aber die Musik der Alten aufgeschlossen ist, je tiefer müssen wir die *Natur* des Landes beachten, um die antike *Kunst* in ihrer Lebensfrische zu würdigen. Zwar scheint noch heute die alte Sonne auf Jonien's Gefilde und doch kennt der Türke keinen Homer. Bei den Alten aber, zumal den Griechen, lebte die Kunst, in welcher Natur- und Geistes-Form sie erscheine, ob sie bildend, tönend oder anders heifse, in jener freien, wie Jean Paul *) sie nennt „*epischen* Verschmelzung des *Ungeheueren* mit dem *Heiteren*, der Natur mit dem Menschen, der Ewigkeit mit der Minute.“ Ueberall fand sie den Himmel offen. Leichte Heiterkeit krönte den tiefen Ernst, linderte den Schmerz, der alles Endliche begleitet, spielte in „seelenvollen, schöngeschlungenen Tänzen“ um die prangenden Altäre der Götter. Das Leben war das einfachste, doch freieste Gleichbild der Harmonie des Landes.

Diese Harmonie lebte auch in der Musik des italienischen Mittelalters, natürlich in durchaus anderem, im angegebenen

*) Titan IV. 130.

Tone. Auch sie war vielfältig den Schwester-Künsten, vorzüglich der Poesie, doch wesentlich anders verbunden. Der Grieche bedurfte keiner Oper (S. 166.). Die Begeisterung des musikalischen Vortrags gab der poetischen Darstellung im Leben eine höchst ergreifende Vollendung. Seine Musik war Musik des *Lebens*, episch, plastisch, wie das Leben dieses Volkes; Alles Poesie. Die Musik der nachchristlichen Welt Musik des *Geistes*: ihre Pulse athmen seine spekulativ-allegorische Natur, seine bis in's Dramatische sich durchführende Lyrik.

Auf dem Boden der klassischen Welt, in den italischen Gefilden, welche der Grieche mit Selbstgefühl Grofsgriechenland nannte, zeigt die Natur einen „*Wechsel*," der in solch *epischem* Tone nicht leicht wiedergefunden wird, eine *Harmonie* des Himmels und der Erde, in der sie den Triumph-Gesang der Schönheit zu feiern, an die Harmonie aller Sphären zu erinnern scheint, die, im Geiste poetischer Philosophie, Pythagoras, welcher dort lebte, in der Welt erblickte.

Der plastische Genius der Alten betrachtete nie von oben herab die Landschaft: mit der Natur im innigsten Bunde liefs er ihre Schönheit ungetheilt in sich wirken. Der Genius des Mittelalters prüfte, mehr von Aufsen her, die Pulse der Natur, trug aber in Italien von jeher ihre Kraft im eigenen Busen. Wie Sokrates nur an die Menschen, nicht an Bäume und Felsen, halten sich heute italische Dichter in der Landschaft nur an die Staffage, sprechen wenig über ihre Herrlichkeit, von der sie erfüllt sind *). In ähnlichem Sinne, doch in tieferem Geiste quillt in jenen alten Kompositionen die Magie des Lebens, die Musik der Natur: Auf dem Vesuv hört in der Hütte des Einsiedlers Jean Paul im Titan (IV. 181.) „die Erde auf ihrer Bahn im Himmel donnern" und „unter dem flammenden Vorhang über der Asche der Jahrhunderte, in der Stille des Sarges nur zuweilen ein Poltern, als werfe

*) S. 104. In Bezug auf das Vorhergehende S. 79 und 84.

man auf jenen — den Grabhügel.“ Auf der Fahrt nach Ischia, wo jene „göttliche Ueberfülle und Vermischung der Welt“ vor ihm liegt, empfindet er „brausende Saiten des Lebens über den Saitensteg des Vesuv und Posilipp herüber bis an den Epomeo gespannt“ und im Anschau'n der untergehenden Sonne auf dem Epomeo „rollte ihm die Erde mit ihrer Achse nahe an der Sonne und schlug aus ihr *Strahlen* und *Töne.*“

Noch heute wohnt auf dem circeischen Vorgebirge die Erinnerung an Homer's *melodische* Göttin, aber dieser Berg, den der Name der Zauberin verherrlicht, ist jetzt reicher an Thieren der Circe, als an melodischen Stimmen.

Rom's alte Kriegsgesänge sind mit seiner Macht erloschen. Ein reineres Feuer hob Cäcilien's Brust und vielleicht mehr noch als im Alterthum, wetteiferten in der Blüthe des Mittelalters, *schon vor* Palestrina, — erst Plastiker, dann Maler, Lucca della Robbia, Giorgino und Raphael, die unsichtbare Gewalt der Musik frei auch dem Auge zur Anschauung zu bringen. Aber nur selten schwebt im heutigen Italien über die Gottesbühne der Kirchen der hohe Geist Palestrina's, die tiefe Weltklage und der reine Engels-Himmel Allegri's. Selbst in der sixtinischen Kapelle hört man diese alten Kompositionen nicht mehr in der hohen Vollendung, wie ehemals, dagegen neue einheimische Gesänge, wohl vernehmbar, doch nicht an solchem Orte, wo sie im Sinne Homer's, Pindar verlangen würde, wenn er heute sagte:

„Lobe Du alten Wein und Blumen neuer Gesänge.“

Der jetzige Zustand der Musik in Italien ist fast schlimmer, als die bekannte, in manchen Beschreibungen übertriebene Ausartung dieser Kunst, um die Mitte des 16ten Jahrhunderts, in Künstelei: wenigstens war diese Zeit die Krisis, die der grofsen Regeneration der Tonkunst vorhergieng, jener Vollendung, die Raphael schon voraus empfand. Im Jahre 1555 sei, erzählt man irrig, Pabst Marcellus II., der nur wenige Tage regierte, im Begriffe gewesen, diese Kunst,

oder doch die Figural-Musik aus der Kirche zu verbannen, obgleich Palestrina bei ihm wohl gelitten war. Dieses Bestreben wurde indefs auf dem *tridentinischen* Concilium laut (1562), wenn schon der Ruhm und die Kunst *spanischer* und *französischer*, besonders *niederländischer* Meister nach Italien gedrungen war. *Der grofse Zögling der niederländischen Schule,* Palestrina (Prænestinus), stand schon bei Julius III. in Gunst, und erhielt unter dem ängstlichen Paul IV., oder nach dem Jahre 1560, die Erlaubnifs, mehrere Kompositionen durch die Sänger der heiligen Kapelle vor dem Pabste aufzuführen. Ihre einfache Grazie und Erhabenheit, seine Missa Papæ Marcelli, entschied: die neue Musik, die harmonisch kontrapunktische Kunst, wurde ein wesentlicher Theil des römischen Kultus: Palestrina, Kompositor der Kapelle des Pabstes. Doch in diesem Bezuge stehen heute die Auspicien zweideutig: und dies seit langer Zeit! Ja, nach dem jetzigen Kapellmeister Baini ist die Aufführung des Miserere von Allegri, durch allmählige Zuthat der Sänger längst verändert*). Vermehrt war diese Tonsetzung schon, als Mozart's Genie den Bann des Pabstes brach, der auf jeder Abschrift ruhte. Nach zweimaligem Hören schrieb Er eine treue Kopie des unsterblichen Originals nieder, die zu London 1771 erschien. Erst zwei Jahre darauf erhielt, nachdem er sie schon besafs, — der König von England eine Abschrift vom Pabste.

Auch in neueren, nicht blos, wie bekannt, in den neuesten Zeiten hat Italien indefs in der Musik Manches geleistet. Im Ganzen Aber, das ist der Tiefe nach, stehen diese Leistungen, obwohl beachtenswerth, weit hinter den früheren. Der Entfaltung nach sind sie fortgeschritten, aber abhängig von fremdem Geschmack. Daher war diese Entfaltung meist unversöhnte Entwickelung, oft auf das Schlechteste, was den

*) Sievers in der Cäcilie 1824. n. 5.

Künstler *nie* rühren darf: auf den Effekt berechnete Halbheit, darum überschwängliche kunstverlassene Bravour oder zierliche Künstelei. Dieser Verfall ist aber nicht das Schicksal nur der Musik: er ist das Schicksal aller Künste in Italien, die sich erst seit Kurzem wieder etwas heben. Legt man den Maafsstab, der im Lande der Kunst allein gelten darf, des Höchsten, an die Sache, so fühlt man sich versucht, den Entwickelungs-Gang musikalischer Schöpfungen in Italien nach jener umfassenden Periode, in der die Gewalt der Töne rein und unverdorben wirkte, als ermüdet oder als in sich geschlossen zu betrachten. Diese Ueberzeugung drängt sich um so mehr auf, da die Epochen jener grofsen Entwickelung, genau verfolgt, ein lebendiges Ganze ausmachen, analog den Entwickelungs-Stufen der übrigen Künste, ohne jedoch mit diesen gleichzeitigen Schritt zu halten. Von dem Bildungsgang der italischen Musik können Sie sich nach den Andeutungen, die im Verlaufe dieser Vorlesungen zu geben sind, aus den bekannten neueren Werken über die Geschichte dieser Kunst, zumal von Kiesewetter, auch aus einer verdienstlichen Schrift von Fr. Rochlitz: für Freunde der Tonkunst, belehren; vergessen Sie nicht, dafs in diesem Gebiete nur das eigene, gesunde und gebildete Ohr richten kann: eine leider Wenigen zugängliche Erfahrung. Wo Ihnen diese vergönnt ist, da vertrauen Sie, mit historischem Blick, der *Thatsache.* Durch Unbefangenheit werden Sie der Wahrheit nahe kommen, durch hyperkritische Reflexionen über das Einzelne, vom Zeitgeschmack verwöhnt, das Ganze übersehen. Lassen Sie sich erinnern, an die starken Worte, die Lichtenberg schon im Jahre 1775 in seinen Briefen aus England an Boie über die italienische Oper in London geäufsert, wo die vergötterte Gabrielli als Dido aufgetreten war: „Damit Sie," schrieb Lichtenberg, „meinem Urtheile, das übrigens mit dem besten Theil von London einstimmt, nicht zu viel trauen, so mufs ich Ihnen sagen, dafs ich nicht so ganz unpartheiisch

bin. In einem Kopfe, an welchem ein solches Paar ungeprüfter, oder vielleicht *unverwöhnter* Ohren sitzt, wie der meinige, *kann der feine Kitzel einer komplicirten Musik* unmöglich die schmerzhaften Stiche auch nur lindern, die ihm die unüberschwängliche Absurdität der italienischen Oper alle Augenblicke geben mufs. Statt des virgilischen Aeneas und des wackeren Montezuma, der zweihundert schwangere Gemahlinen auf einmal hatte, sehe ich hier einen gemästeten Hemling mit Waden bis an die Fersen, die Hand an ein schlappes Herz gelegt, hoch von Liebe trillern, dafs sich die Steine erbarmen möchten. Ich kann und mag nicht mehr sagen. Sind Sie zufrieden damit?"

Die erste Oper in Italien wurde zu *Venedig* schon im 17ten Jahrhundert gegeben. In Deutschland wollte diese Art Musik lange nicht heimisch werden. Was indefs in Italien das nördliche *Venedig* that, versuchte in Deutschland *Hamburg*: unser ältester Opern-Komponist, Reinhard Kaiser, ist ein Hamburger. Und wie bei uns, zog sich auch in Italien die Kraft der Opern-Komposition bald nach Süden. Ende des 17ten und Anfang des 18ten Jahrhunderts waren München und Wien die Städte, wo nach Kiesewetter (S. 83.) „nur italienische Oper und italienisches Oratorium galt." Und so sahen wir schon in der Vorlesung über den Charakter des italienischen Volks (S. 79.), dafs nach Alessandro Scarlatti (1680 — 1723), in Italien die *neapolitanische* Schule, in der Epoche von 1720 bis 1760, wo sich die Tondichtung der Oper vorzüglich entwickelte, an ausgezeichneten Musikern reicher war, als je ein Land in gleich kurzer Frist, und noch sind, wie Kiesewetter (S. 88.) bemerkt, unsere musikalischen Manieren „*neapolitanisch*;" die neuen Opern Italien's überall Tages-Gespräch, seine Sänger, Sängerinen und Virtuosen bekannter, als andere Künstler, und, wiewohl der heutige Italiener französische und deutsche Sängerinen, *wie vormals nordländische Musiker*, vorzüglich liebt, zum Theil

auch gröfser. Wenigstens hat die italienische *Stimme* „mehr Höhe, Tiefe und Klarheit *)," als die deutsche, und das harmlos glückliche Volk, „dessen Sprache schon Musik ist," mehr musikalischen Sinn. Im Ganzen aber wohnt und weht der musikalische Zauberduft des Landes, berühmt, wie durch Matthison's Gedicht der Genfer-See, seit Jahren mehr in der Harmonie der Natur, als in der Stimmung der Nation: In *Neapel* hört statt der alten Dreiklänge in der Charwoche vor der Beichte mit Entzückung das Volk die Ouvertüre — der diebischen Elster und — in *Rom's* Kirchen zur Zeit der Messe, selbst im Dom zu *Mailand* moderne Tanz-Musik. So wetteifert die neuere Tonkunst Italien's mit geringer Ausnahme in eitlem Spiele mit den Tändeleien, in die sich die anderen Künste schon früher verloren. So sieht man an der Peterskirche zu Rom in den Relief's der Erzthüren die Leda dreimal den Schwan umarmen. — Eine wilde Ironie scheint im Rücken der Nation mit der Stimme zu spielen, die über den Werth der Musik im Lande laut wird; eine strafende Nemesis das Urtheil zu lenken, das die unsichtbare Macht dieser Kunst in Sinnenlust und Spektakel sucht. Den Todten gönnt man das Vergangene, statt es wiederzugebären für die Lebenden in neuer freier Form. Der Geist der alten Töne ist entflohen, „das Phlegma," wie Schiller sich ausdrückt, die gleichgültige Gelassenheit, die nach Berauschung durstet, geblieben. Nur das angestammte Genie des Volkes öffnet die Aussicht auf schönere Tage. Was aber jetzt diese Gleichgültigkeit belebt, ist grofsentheils — maafslose, durch Theorieen mehr verschrobene, als geregelte Lüsternheit, die auf Gräbern tanzt, doch keinen Ton verträgt, der mit Kraft ihre Sterblichkeit, das ist *ihre* Natur verkündet, keinen, der mit Riesen-Gewalt zum Himmel dringt und Alles mit emporhebt. *Sie* himmelt — nach Dekorationen, läfst sich hören, donnert und buhlt: dies ist, was sie vermag! So waltet sie,

*) Thibaut. Reinheit der Tonk. 1826. S. 150. 175.

wo seelenvolle Gluth allein herrschen sollte, häufig in *Kirchen*, kaum besser im *Freien!* Ihre Oper, jene den Alten unbekannte Kunst-Art, vertritt oft die Stelle der Komödie, nicht wie diese im Alterthum lebte, sondern als Karrikatur. Und im Freien, in Familien-Kreisen hört man überall seltener, als vormals, die Wunder-Gesänge ächt italienischer Volkslieder, die Stimmen eines Ariosto und Tasso etc. Fast denkt man, diese Dichter gehören mehr uns, als ihrem Geburtsland; fast hört man in *Deutschland* häufiger Gesänge grofser einheimischer Dichter, Schiller's Räuberlied etc., im Volke. Indefs liegen diese Dichtungen auch der Zeit nach näher und werden meist schlechter oder doch mit minder glücklichem Organe gesungen. Vernimmt man aber in Italien die Stimmen *alter* Dichter, so glaubt man die milde Pracht des Regenbogens, ich möchte sagen, zu *hören*, die Töne wie transparente Farben zu *erblicken;* man glaubt Perlen dem Munde der Sänger entquellen zu sehen. Wir vernahmen ähnliche Stimmen schon selten im tieferen Italien oder am Strande klippenreicher Gegenden, seltener in der Nähe von Städten, am seltensten in ihren Strafsen, Nachts, wie in Bologna, Rom, kaum in Neapel. Italien's häufigste Volks-Gesänge enden jetzt, *charakteristisch*, in einer oberflächlichen *Melancholie.* — Was diese uns boten, war nichts gegen den seltenen Genufs, den, in freundlichster Gesinnung, Iwan Müller, auf „Virgil's Grab" in Neapel durch eine neue Komposition unter offenem Himmel uns gewährte, auch nichts gegen die minder freien, doch immer herrlichen Töne, die er vorher im Palaste des preussischen Gesandten zu Rom auf dem Kapitol (1829) entwickelte.

Sollte man früheren Reisenden trauen, so hätte die Liebe ächter Volks-Gesänge in Italien fortschreitend abgenommen. Einiges darf man indefs der Begeisterung zuschreiben, die einzelne Scenen zu sehr im Lichte des allgemeinen Lebens betrachtete. Fast umgekehrt klagten, aus demselben Grunde

diese Wanderer, dafs Italien keine *Sangvögel* nähre. Ich hörte viele, obwohl weniger, als in Deutschland, an Polen's und Ungarn's Gränzen, in Frankreich und Holland. Sieht man doch auch Schmetterlinge im Ganzen *) weniger, als dort, und dennoch mehr *Blumen*, so lange die Wiesen grünen, aber weniger *Blumen-Liebe* — in gebildeten Zirkeln. Blumen werden mifsachtet, Singvögel, gleich Schwalben, in Italien verspeist!

*) Mit Ausnahme Ober-Italien's, wo die Bewässerung (S. 14.) die Pflanzen frisch erhält.

Anhang zur sechsten Vorlesung.

Zur Geschichte der neueren Musik.

Wie tief die italienische Musik im Geist der Nation begründet ist, zeigt die Geschichte, zumal die Sprache des Volkes. Klangreich, wie keine andere, macht diese Sprache die Poesieen des Landes fast unübersetzbar. Aus dieser Natur der Nation erklärt sich die eigenthümliche Erscheinung in der Geschichte der Musik, dafs diese geistige Kunst in Italien, als der Nachhall der antiken Musik verklungen war, sehr frühe — schon *als Kunst* und unter allen Künsten mit der Baukunst, *die dagegen in Byzanz auflebte*, als die *erste* sich wieder regte; dann, während sie im Norden aufblühte, hier verkümmert war, bald aber, nachdem alle Künste dieses Landes ihr Höchstes schon geleistet, wieder erwacht, und erst später in Verfall gerathen ist.

Die europäische Musik entwickelte sich in verschiedenen christlichen Nationen, wie jede Kunst, selbstständig, durch eigene Kraft. Dennoch dürfte die uralte Singschule, welche Gregor I., indem er den Typus der ambrosianischen Kirchen-Gesänge mit praktischem Sinne verbesserte und bereicherte, in Rom gestiftet hatte, weiter als man glaubt, auf die Entwickelung dieser Kunst im Stillen gewirkt haben. Die Blüthezeit der uralten ambrosianischen und gregorianischen Gesänge *)

*) Ambrosius 374—397. Gregor I. 591—604. (Vgl. Vorlesung VI gothische Bauten 493, byzantinische 532. Vgl. S. 266. ff. 275.)

war die *Mittel-Periode* der verschollenen klassischen und des selbstständigen Beginnes der neueren Musik, die *Vorschule* derselben. Hörte die klassische Kunst damit auf, dafs sie die Götterwelt in die Schranken des menschlichen Lebens zog; so begann die neue damit, dafs sie das menschliche Sinnen zu vergöttlichen suchte.

Erst lebte die neuere Musik in niederen Hütten und Höhlen (S. 260.). Bald begann sie Kunst zu werden, sich von heidnischen und jüdischen Gesängen scharf zu scheiden. Ein reiner strenger Stil that sich hervor. Seine Wirkung gieng, wie *alte* Mailänder Sagen beweisen, auf das Innerste Leben unmittelbar ergreifend. Die historische Kritik bestätigt die Erzählung, dafs vor etwa 1500 Jahren, in einer Kirche zu Mailand, heidnische Krieger, zur Verfolgung der Christen dahin beordert, von ihren Gesängen getroffen, sich plötzlich bekehrten. Indefs erreichte jene Erhebung und Verklärung des Menschlichen in der Musik ihre höchste und reinste Höhe erst in den Wunder-Gesängen jener Periode, deren Grund-Charakter der ausgebildete *Kirchenstil*, deren Raphael Palestrina war, der erhabene Meister des Satzes im reinen Dreiklang, reich und einfach; in den Schranken, die er sich selbst gesetzt, frei, tiefsinnig und gewandt, doch voll heiliger Ruhe, gleich einer himmlischen Seele. Seine Kompositionen sind ewige Gedichte. Was Er in Italien für den Kirchenstil als *Begründer* einer neuen Zeit, war damals in Deutschland als *Gipfelpunkt* der alten flammändischen Schule, Roland Lafs *), das Wunderkind seines Landes, nach trüglicher Künstler-Sage wegen seiner schönen Stimme als Knabe aus Mons im Hennegau nach Italien entführt. Lafs verband die Macht und Ruhe des Ernstes mit der innigsten,

*) 1520 — 1594. (Sein Todesjahr ist auch das des Palestrina.) Orlandus Lassus, lassum qui recreat orbem d. h. Roland „Müd," zu erquicken bestimmt den ermüdeten Erdkreis.

dem Nordländer eigenen Zartheit. Auf ihn sah, wie Saul auf David, Carl IX. von Frankreich. In der Münchner Bibliothek finden Sie die Bufs-Psalmen, die er in Musik setzte. Der König suchte in diesen Kompositionen die Tröstungen in der Folter seines Gewissens über die Pariser Bluthochzeit — vielleicht wie Nero seinen Talisman im vatikanischen Apoll. (S. 172.)

Von Hucbald aus St. Amand in *Flandern*, der im Jahre 930, in hohem Alter, starb, und von Guido aus *Arezzo*, der um 1020 oder etwas später in Italien Epoche machte, entwickelte sich, frühe gefährdet, die Musik nur allmählig, unter Franco von *Köln* im 13ten, unter Marchettus von *Padua* (1309) und Johann de Muris von *Paris* (1323) im 14ten Jahrhundert, bis zur Ausbildung des sog. künstlichen Kontrapunktes, d. i. bis auf Dufay aus Chimay im Hennegau, der der älteren Niederländer Schule angehörte und, als der erste eigentliche Kontrapunktist der päbstlichen Kapelle, 1432 zu Rom starb, — ja bis auf Johann Ockeghem (Ockenheim), den Lehrer Josquin's (1455) und Vater der neueren niederländischen Schule. Diese Entwickelung der neueren Musik, bis daher, war nur die grofse, im Stillen wirksame, oft durch übergelehrte Theorieen gestörte Fortarbeit der alten Anfänge, so dafs im Norden zwar vielleicht schon vor Ockenheim (1450 — 1480), in Italien aber erst mit Palestrina (1560 — 1580) die Periode begann, die später in Deutschland durch Händel (1684 — 1759) neuen Umschwung erhielt.

Hucbald bearbeitete die musikalische Theorie nach dem griechischen Systeme. Guido ordnete und verbesserte die alte Tonschrift, das Singen vom Buche zu erleichtern. Darin besteht, wie Kiesewetter gezeigt, sein Hauptverdienst. Noten wurden erst im 12ten Jahrhundert erfunden und zur Schrift erhoben, dabei glücklichere Versuche in der *Harmonie*, die man *Diskantus* nannte, „bis zu einer Art gemischten Kontrapunktes“ gemacht, die sog. *Mensural*- und *Figural*-

Musik begründet. Im 13ten Jahrhundert übte man sich fortgesetzt im Gesang mit mehreren Stimmen. In *Deutschland*, *England* und *Frankreich* erhoben sich bekannte Meister. Aber selbst im 14ten Jahrhundert stand die „Praktik" nur in den glücklichen Niederlanden hoch. Selbst in *Florenz* gedieh sie nur wenig und in *Frankreich* verschlang bald das allgemeine Interesse an Krieg und Ritterspiel, bis fast auf die Zeiten Franz I. (1515), nach französischen Schriftstellern *), häufig jedes kunstvoll musikalische Interesse. Indeſs breitete sich die Lehre von der *Mensur* und *Harmonie* mehr und mehr aus und unter Dufay und schon vor ihm wurde in der alten *niederländischen* Schule „der regelmäſsige Kontrapunkt" und noch entschiedener und kunstvoller, in der neueren, unter Ockenheim ausgebildet. Unter Josquin (1480—1520) verbreitete sich der Ruhm der Niederländer über ganz Europa. In *Deutschland*, in *Italien* erhoben sich treffliche Lehrer. Auch *Franzosen* „thaten sich im Auslande hervor." In *Italien* lehrten schon vor der Mitte des 16ten Jahrhunderts *niederländische* Meister, mit steigendem Erfolge.

Hatte früher die gregorianische Sangschule auf die allmählige Bildung nordländischer Musiker mittelbar eingewirkt, so war jetzt der Einfluſs der letzteren auf italienische Künstler ungleich entscheidender und sichtbarer: Palestrina's Lehrer ein Meister der flammändischen Schule, jener edle Goudimel, welcher später in Frankreich als Opfer fanatischer Bosheit in der Bluthochzeit fiel. *So zeigt die unsichtbarste Kunst*, die am ersten geeignet ist, „Gemeingut der Menschheit" zu werden, *den Zusammenhang nordischer und italienischer Bildung augenscheinlicher*, als Malerei und Plastik. Ja, wir kennen den Einfluſs niederländischer Kontrapunktisten auch auf die Musik anderer Länder z. B. *Frankreich's* **). Der tiefere Zusammenhang bleibt indeſs überall

*) Vgl. die Stellen bei Kiesewetter Gesch. Mus. S. 43.
**) Vgl. Kiesewetter's Gesch. Mus. S. 45.

innerlich begründet: er ruht auf der Natur der Zeiten und Völker. Aeufsere Vermittelung war, wo sie eintrat (da das Wahre nur sich selbst erzeugt) bloses Symptom des inneren Bandes; wahre Kunst nie Nach*ahmung*.

Mehr noch, als in der Malerei, hatte demnach in der Musik der Norden früher, als Italien, die Nacht des Mittelalters entscheidend gebrochen, die Kunst in voller Herrlichkeit wiedergeboren. Sie war seine anschaulichste Reformation. Auch in Italien sahen wir die alten Anfänge mächtig im Stillen fortwirken, *den* Gegensatz in sich entwickeln, den jede Harmonie voraussetzt und der das Mittelalter, wie mir scheint, in Allem charakterisirt. — Im Ganzen aber war die Entwickelung der Musik, *als einer Kunst, die langer Vorarbeiten bedurfte*, nach dem Charakter der Zeiten dadurch gehemmt, dafs man sie selten recht als Kunst fassen, meist als Gegenstand der Gelehrsamkeit behandeln, dafs man die scharfsinnige, aber verwickelte *Theorie* der Griechen, so weit man sie zu kennen glaubte, auf sie anwenden, dem wohlbewufsten *Gefühl* entgegen arbeiten wollte, dafs die neuere Musik, vollendeter Stimm-Verflechtung zugewendet, anderer Art sei, als die heidnische. *Dies* Verdrängen der Praxis durch halbe Theorieen ist in ihrer Geschichte eine stark *eigenthümliche Erscheinung*. Näher, als alt-italische, standen, wie es scheint, *byzantinische* und *russisch-griechische* Gesänge alt-griechischen Tonarten *). Die russischen National-Gesänge neigen sich zum Theil auch zum Orientalischen. Im 12ten Jahrhundert, dann unter Katharina

*) Die heutigen Griechen sollen, wie gesagt (S. 316.), nach Kiesewetter (Gesch. M. S. 8 und 116.) so wenig, als die alten, die Harmonie „in unserem Sinne“ kennen, vielmehr eintönig musiciren und singen, und den Gesang, selbst auf Harfen und anderen ähnlichen Instrumenten, welche mit beiden Händen gespielt werden, nie anders, als im Unison und in Oktaven begleiten. Dafs unter Harmonie „in unserem Sinne“ der sog. Kontrapunkt, der Gesang mehrerer zugleich in verschiedenen Intervallen tönender Stimmen verstanden wird, sahen wir in der 6ten Vorlesung.

der 2ten wurden sie mit neuen, modern europäischen Gesängen vermischt, ohne jedoch im Volk zu verschwinden und aus dem Ritus gänzlich verdrängt zu werden.

Neben der russisch-griechischen Kirche hatte die *römisch-katholische* ihre Musik gebildet, doch die Nationalität verschiedener Völker, die sie im Leben hemmte, in ihren Gesängen geehrt. In *England* blühten die Minstrels, in *Frankreich* die Troubadours (Trouvers, Romanciers), in *Deutschland* die Minnesänger, nachher die Meistersänger. Zu Goudimel's und Palestrina's Zeiten und länger herrschte, noch im protestantischen, wie im katholischen Europa, ein tief einfacher, doch in Wahrheit und That gebildeter Geist der Töne. Alte böhmische, russische, finnische, schwedische, dänische, irische, englische, französische, und, früher zum Theil durch maurischen Einfluſs bestimmt, spanische National-Gesänge offenbaren noch das tiefe Leben, die reine, von *Sucht* nach Gröſse und Entzweiung freie Art und Natur der Töne, die schuldlose, aus hoher Begeisterung hervorquellende Einfalt. Unter Druck und Verfolgung giengen *Hussitische* Gesänge, Luther, Senfl und Walther, und, in Verbindung mit Calvin, Burgeois und Goudimel kraftvoll der Zeit voraus, die die ächte Musik des deutschen Kirchenstils, doch erst nachdem sie durch Roland Laſs ihre Höhe erreicht hatte, allmählig in's Prosaische trieb. In *Italien* war die Tonkunst, wie früher die Malerei, *volle, offene*, *aufgeschlossene*, frei glühende Andacht, „Abglanz," wie Thibaut (S. 176.) sie nennt, „des ewig blauen Himmels." Im germanischen Norden zog sie sich entschiedener *in sich* zurück, athmete jene *Innigkeit*, die eine tiefere Vermittelung, eine höhere Zukunft des religiösen Gedankens verbarg, ja versprach. Sie hatte diese Zukunft noch als ein Innerliches in sich, während die italische Musik ganz und ungetheilt, was in ihr lebte, gab: volle offene Klarheit, lichthelle *Seelen*-Gluth, wie die nordische — mondesklare, prophetisch-freie Innigkeit des *Geistes*. Der hohe, in reicher Einfachheit vollendete, darum kunstvoll durchge-

führte Kirchenstil Palestrina's erinnert indefs lebhaft an die freie Tiefe norddeutscher Musiker, während wenige Kompositionen italischer Künstler mit dem Hauche der südlichen Natur einen orientalischen Zug verbinden, der sich jedoch von jenem *russischen* auch dadurch unterscheidet, dafs man in ihm Anklänge israelitischer Gesänge zu hören meint. Ein geistreicher Kenner nannte den Marcello — David. Seine Kompositionen sind Psalmen, kühne, selbst in Monotonie tiefsinnige, bündige Sprüche, jede Breite verschmähend, was heute Deutlichkeit heifst verachtend. Die Italiener nannten ihn ihren musikalischen Pindar, indem sie eine „Neigung zu den tiefsinnigen, gewaltigen" Tonarten der Griechen in ihm zu erkennen glaubten.

Wie ähnlich sich indefs italische und nordländische Kompositionen auch zeigen, diese Aehnlichkeit ruht auf der Harmonie des eigenthümlichen, gegenseitig sich ergänzenden Geistes der Nationen, auf der Natur ihrer Geschichte, auf dem allgemeinen Prozefs der Wiedergeburt des Christenthums in der Kunst unter gährenden Weltverhältnissen. (S. 236. 275.) Italien wurde, als die Musik unter Ambrosius in Mailand auflebte, Schauplatz der Verwirrung. Das römische Kaiserthum zerfiel in das abendländische und morgenländische und dieses erhielt sich besser als jenes, wo die Musik wieder erwacht war. Zu Palestrina's Zeiten war Rom im Innersten erschüttert. Der Geist fühlte sich arm, der alte Glaube suchte neue, innerlich reichere Gestaltung. Das Gefühl dieser Armuth löste sich in jener Inbrunst, die im Reiche der Töne reine Begeisterung ausströmt, jedes Uebermaafs beherrscht und darum mit der Allmacht eines Zaubers wirkt, der den *ganzen* Menschen ergreift. Es offenbarte sich dieses Gefühl auch aufser Italien noch lebendig nach Palestrina, in Spanien noch nach Morales, fast überall mehr in der Musik, als in anderen Künsten. Auch im Norden fühlte man dieses Streben noch nach Roland Lafs, obwohl es in den Niederlanden, durch diesen erschöpft, unter religiösen Stürmen und ärmlichen Verhältnissen bald erlahmte. Unter

den Spaniern blühte Tomasso Ludovico Vittoria (geb. 1560) in Rom, während in Deutschland Hänel oder Handl, Jacobus Gallus (geb. 1550) und Hans Leo von Hasler (letzterer ein Schüler des Venetianers Giovanni Gabrieli) auftrat.

In *Italien* begann mit Palestrina, eine neue, eigentlich die erste *ganz bestimmte* Periode der einheimischen Musik, jener grofse Kirchenstil, den die deutschen und Flammänder schon früher hatten. Nach ihm traten viele bedeutende Meister, mit ernsten und freieren Werken, hervor, die sich einander ergänzten. Ihre gegenseitige Stellung vermag ich nicht genügend anzugeben, weil ich nicht *Alle* genau kenne: Allegri, Monteverde, Viadana, Carissimi, Alessandro Scarlatti, Bay, Lotti, Durante, Bernabei etc. Schon um das Jahr 1540 wurde der Madrigal, eine Art musikalisches *Epigramm*, in der venetianischen Schule; bald darauf, unter Monteverde, im Anfang des 17ten Jahrhunderts der *recitirende* Stil, das Kirchen-Concert, die Oper; und unter Viadama aus Lodi die eigentliche *Melodie* in ganzen Kompositionen; unter Carissimi der Gebrauch mit den Stimmen concertirender Instrumente eingeführt; in der Epoche Scarlatti's eine selbstständige Instrumental-Musik ausgebildet; zu Leo's und Durante's Zeiten (1720—1760) erweitert und die Melodie reformirt. Pater Martini forschte schon mit Glück in der Geschichte der Musik, während die alten Schriftsteller über diese Kunst seit Franco von Köln mehr nur Theorie zum Gegenstande hatten. Jetzt waren die Gesetze der Harmonie den Komponisten nach und nach zu bestimmtem Bewufstsein gekommen; man hatte die Form von Regeln für sie aufgefunden. Mehr und mehr drängte die Zeit auf entscheidendes *Selbstbewufstsein* und bedrohte die alte Naivetät und Gediegenheit, die unmittelbare innere Vollkraft des musikalischen Lebens.

Mit der ersten, fast kindlich-*epischen* Wiedergeburt des christlichen Denkens, in dieser Kunst, hatte sich,

frühzeitig, ein tief *lyrischer* Geist entwickelt und durch Palestrina und seine Nachfolger mit derselben unmittelbaren Geistes-Fülle, die die edelsten Gesänge der Minnezeit belebte, ja mit einer höheren, völliger aufgeschlossenen Lauterkeit gewirkt. Als diese Periode in Italien und vorher im Norden ihre nationale Aufgabe erfüllt hatte, drohte Alles abstrakter zu werden, den Boden jugendvoller Unschuld zu verlassen: die Reflexion forderte ihre Rechte, die Selbstheit wollte gelten, über das allgemeine Leben, als Entfaltung desselben, sich erheben. Die Kunst erhielt sich in dieser Krisis, sie gieng in's *Dramatische.* Eine Vorbereitung dieser Richtung lag in der Ausbildung des *Oratorien-Stils.* Den alten Griechen, die in Allem vom Leben ausgiengen, waren die *Theater* *) Tempel aller Künste; im Mittelalter gieng alles von der *Kirche* aus. Kirchen wurden als Theater gebraucht. Man wollte alle Kunst und Lebensfreude vereinen, mit dem Heiligen verbinden. Jetzt war das Bedürfnifs der Zeit ein anderes geworden, ihr Gebiet wollte die Musik erweitern: sie neigte sich zum Oratorischen, verlor sich später in weltliche haltlose Unruhe. So entstanden nach und nach Concert-Säle und Opern-Häuser, überall. Der Ausartung dieser Entwickelung gieng das edelste Streben voraus, den alten heiligen Ernst mit heiterer Anmuth zu verbinden, Alles in belebter Freiheit, und doch Alles rein und würdig zu halten. Caldara (geb. 1668), Marcello (geb. 1680), Durante (geb. 1693), L. Leo (geb. 1694), Valotti (geb. 1705) und Pergolese (geb. 1707) fallen, mehr oder minder wirksam, in die Zeit, mit welcher der italienische Oratorien-Stil sich entwickelte, belebte Heiterkeit, aber bald auch gesuchte Freiheit in die Kirchen-Musik eindrang. Die meisten dieser Künstler haben wir schon genannt, einige gewürdigt. Wir bemerken bestimmter, dafs fast ein Jahrhundert nach Palestrina ein neuer Wendepunkt der Musik, vor Allen durch Leo, sich ankün-

*) S. 166. ff. und 318. 324.

digte. Denn dieser führte, wie Chr. Fr. Krause *) sich ausdrückt, „die schöne freie Anmuth der selbstständigen, mit der Harmonie frei vereinten *Melodie*" in den Kirchenstil ein. Im Grofsen aber scheint sich die Periode, die mit Palestrina begonnen, mit seinen Nachfolgern schon auf andere Seiten sich gewendet, mit dem Neapolitaner Alessandro Scarlatti (1680 bis 1723) neuen Aufschwung gewonnen hat, in Italien mit Pergolese, fast wie die Blüthe der Malerei mit Correggio, doch ruheloser und mit weniger Genie zu schliefsen. Tieck vergleicht Correggio's Lichtspiele, ganz allgemein **), mit den „Zauber-Melodieen" des Pergolese. Schärfer als Andere und mit gröfserem Rechte, als er sonst über Kunst zu urtheilen gewohnt ist, hat Chateaubriand in seinem Génie du christianisme (II. 5.) an Pergolese's Stabat mater die leichte, ihrem Inhalt widerstreitende Zierlichkeit mit Worten getadelt, die Ihnen aus Thibaut's geistreicher Schrift (S. 183) bekannt sein werden.

Die letzten ausgezeichneten Tonkünstler dieser Zeitenfolge waren von der grofsartigen Einfalt des Palestrina abgefallen und in ein Streben nach weicher Lieblichkeit hinein gerathen. Indefs regten sich noch immer historisch beachtenswerthe Gestalten, von denen Einige neben dem Interesse an der Geschichte ihrer Kunst noch alte Einfalt und Unbefangenheit oder Ernst, wie nach Thibaut's Ausdruck „in guten Stunden, der wandelbare" Neapolitaner Jomelli, Andere jedoch eine, wie mir scheint, zum Theil eklektische Liebe zu Kompositionen zeigen, die in gesuchten Vermittelungen und Ueberfüllungen, ihre Kraft überbieten und die Langweile, die sie dadurch erregen, durch Effekte zu decken suchen. Im Ganzen aber bewährt sich auch in dieser Ent-

*) Darstellungen aus der Gesch. M. 1827. Vergl. Kiesewetter a. O. S. 67. mit Thibaut a. O. S. 59. ff.

**) Musik. Leiden und Freuden. S. 77.

wickelung, wie wenig die Musik an den Boden gebunden, wie leicht sie zum Gemeingut der Nationen zu erheben ist, ohne den Charakter derselben zu gefährden. An die ausgezeichnetsten *italischen* Meister dieser Periode schliefsen sich, indem sie eine *neue* begründen, die Meister des *deutschen* Oratorien-Stils: Künstler, in welchen theils das alte Genie, das mit Roland Lafs (1584) verstorben schien, in neuer Kraft auferstand: Händel (1684—1759) und Sebastian Bach (1635—1754); theils wenigstens die Arbeit der Vorfahren in neuen Formen wieder fortwirkte, Hasse, Graun. In Bezug auf die älteren deutschen und niederländischen Komponisten kann man sie die Meister der erneuten protestantischen Musik nennen, wenn man begreift, wie weit die wahre Kunst über die Schranken jeder Konfession hinausschreitet.

S. Bach studierte mit freier Vorliebe den Venetianer Caldara, Händel und Hasse den A. Scarlatti, A. Lotti und Andere, Graun den Durante etc. Allegri war am allgemeinsten bekannt.

Hasse hatte den Ruhm grofsartiger Heiterkeit: er entzückte die Italiener, die Römer nannten ihn den „göttlichen Sachsen“; ich kenne ihn zu wenig, um bestimmter über ihn zu urtheilen. Graun ist Meister in seinen italienischen Kammer-Cantaten, in Recitativen und Chören, überhaupt ein seltenes Talent, doch kein Genie. Er zeigt frommen, fast kindlichen Sinn, doch wo man tiefere Kraft erwartet, theologische Steifheit, fast wie Klopstock in der Messiade.

Wie dieser grofse Dichter, gehörten die erwähnten Komponisten, die, in ihrer Sphäre, ihn zum Theil weit übertreffen, einer Periode, in welcher das Denken der Zeit auf sich zurückgeworfen, eine neue Kunst-Epoche begründete. Die Musik wiederholte in Deutschland, mit höherer Freiheit, die alten Anfänge der italienischen, wie der deutschen und flammändischen Meister des 15. und 16. Jahrhunderts in neuer Gestalt, begann aber bald, sich mit scharfer Bestimmtheit in sich zu scheiden, neben dem kirchlichen einen weltlichen

Charakter; und diesen in anderem Sinne anzunehmen, als er in den Opern von Caldara, Lotti und Anderen lebte. Man hat auf diesen Unterschied der Tondichtungen in weltliche und geistliche grofses Gewicht gelegt und zum Theil mit Recht. In Wahrheit läfst sich jedoch die Musik nach Inhalt und Charakter nur in untergeordnetem Bezug in geistliche und weltliche trennen. Als Kunst ist sie über diesen Gegensatz schon darum hinaus, weil alle Kunst den Himmel gegenwärtig macht oder die Gegenwart verklärt und ohne Aufquellen der tiefen, klaren Einheit des Göttlichen und Menschlichen undenkbar ist. Gerade dadurch aber hat jeder wahre Kunststil unter der Hand des Genies, am geeigneten Orte, ungetheiltes Recht *). Hohe Einfalt und Gröfse fordert von selbst bestimmtere Entwickelung, will in's Leben dringen, „um die gemeine Wirklichkeit der Dinge den goldenen Duft der Morgenröthe weben.“ Das musikalische Genie war bisher Genie erhabener Einfalt, jetzt wird es Genie reicher *Entfaltung*, durchgreifender Vermittelung: es trägt und nährt die bunte Welt des mannigfaltigen Lebens im eigenen Busen. Nur da verschwindet die Stimme der Kunst, wo sie nicht in jedem Momente volle Ewigkeit aushaucht, wo sie aufhört, in der Sprache Gottes, die gleich allmächtig mit Menschen- oder Engel-Zungen spricht, in der Sprache des vollen Lebens zu reden: In der Musik kann diese Sprache wortlos sein, durch Instrumente sprechen; aber Musik, Kunst, ist nur, wo der Himmel spricht, oder das Leben im Glanze des Himmels, der Natur und Wahrheit erscheint, wo alle Momente des Daseins vermittelt, die Welt mit allen Mängeln, doch so gefafst ist, wie sie, mit diesen, wirklich ist und vor Gott gilt.

Alles ist in der Musik geistige Selbstbewegung: in den alten christlichen Komponisten reinigt sich der Geist von den Schlacken der Zeit, versenkt sich in den Himmel der Andacht,

*) Vgl. Thibaut's schöne Worte über Kirchen-, Oratorien- und Opern-Stil. a. a. O 1826. S. 49. f.

geht unmittelbar von der Idee aus. Jetzt wirft er sich frei auf das Gebiet des Lebens, herrscht im Reiche der Wirklichkeit, wie der Religion, wird dramatisch. Der dramatische Charakter dieser Kunst erinnert in jenem Bezuge an Calderon's, in diesem an Shakspeare's Dichtungen, so jedoch, dafs jene Musiker höhere Künstler, als Calderon, diese im Durchschnitt geringere, als Shakspeare waren, der in seiner Sphäre über alle Vergleichung hinaus, Zeitgenossen und Nachfolger bis heute in jeder Kunst weit hinter sich läfst: denn in ihm sind Gott und Natur so tief versöhnt, dafs er die Gestalten, die er dichtet, zu schaffen scheint. Jene selbstbewufste Kraft, die die musikalischen Talente dieser Zeit erfüllte, offenbarte sich in der Musik zuerst in Händel, der der Orgel eine neue Sprache gab und die Welt, über deren Schmerz er mit Adlerflug sich erhob, wie Leibnitz, in *Geist* verwandelte. In Bach wurde die Kraft der *Wirklichkeit*, der Schmerz des Geistes laut, der seiner Zeit zum Bewufstsein gekommen war, die klare energische Anschauung der gotterfüllten Welt, welche die Gegensätze des Lebens nicht mehr aufser sich, sondern überwunden hat, oder diese Ueberwindung doch erstrebt. In Gluck tritt schon dasselbe Princip hervor, das im Gebiete der Wissenschaften erst durch Kant sich entschieden hat. Wie nach diesem in der Wissenschaft der Formalismus, regte sich nach und gegen Gluck in der Musik mit der Sucht nach dem Aufserordentlichen, welche die Kunst im Innersten bedroht, das Streben nach Fertigkeit, nach mechanischer Schwierigkeit, die Sucht, die das Schönste in Eitelkeit auflös't, *sich* hören lassen, gefallen, bewundert sein will. Der edlere reine Geist dieser Epoche schliefst sich mit Haydn, wie in der Geschichte der Philosophie die Epoche des Idealismus mit Fichte sich schliefst. Die Kraft des Geistes, der in diesem lebte, fehlte Haydn. Seine Musik hat nur den schwachen Inhalt von Fichte's „seeligem Leben", dagegen den Vorzug milder Anmuth. Was *vollbracht* ist, spricht in der Kunst mit *Grazie* sich aus. Mit Anmuth mufste daher die Epoche

sich schliefsen, der er als letzter Meister angehört. Seine Musik ist der Schwanen-Gesang seiner Zeit.

Neues Leben erwachte mit Mozart. Unerhörter Wohllaut füllte die Welt. Freie Lust und Vollkraft der Natur quillt in der Tiefe seiner Gefühle, verschmelzt die Mannigfaltigkeit der widersprechendsten Töne dramatisch zum „schöngeordneten Ganzen." Um zu verschwinden, wetteifert das Tragische mit dem Heiteren und wird durch dieses, das Freche und Bizarre wird durch das Liebevolle und Komische überwunden. In entzückender Leidenschaft spottet der Genius der Musik über sich selbst. Unter der Hand wächst ihm die Kraft, weil er, seiner sich gewifs, was er nur will, zu leisten scheint. Nach Mozart sucht die Musik einen Reichthum, der sich kaum zu Rathe halten läfst: jüngere Komponisten werfen sich in den Taumel der Welt, Andere in den Nebel süfser Gefühle. Die *Italiener*, fast immer gewohnt, das volle Leben zu fassen, werden fortgerissen von diesem Strudel, machen durch die südliche Gluth ihrer Gefühle Epoche in Deutschland. Ruhelos jagt der neue Gedanke den alten, ehe dieser im Ohre reif geworden. Wie die Fluthen des Terni-Falles scheinen die Töne sich zu überstürzen, mit sich in Krieg zu gerathen. Da entsteigt dem wogenden Reiche eine neue Gestalt, wirft sich in den Kampf der Wellen, erhält sich unverletzt im Sturze überspringender Fluthen. Diese Gestalt ist ein Rheinländer — Beethoven, seine Kraft tiefsinnender Humor. —

Das Material, in welchem die Musik ihre Begeisterung ausströmt, der Ton, ergreift, ohne im Raum sichtbare Gestalt anzunehmen, mit unmittelbarer Gewalt den innersten Geist. Er ist ein inneres Beben und Erzittern der Körper im Nu und *scheint*, wie das reine Denken (das Ich), selbst *mehr* in der Zeit, als im Raume vorschreitend, sich zu bewegen; ein geistiges Wesen, eine Seele zu sein, die über jede Schranke der Endlichkeit hinausschwebt. In diesem Sinne sahen wir, dafs die geistige Natur der Tonkunst, obgleich

wesentlich national, aus den engsten Kreisen, aus denen sie im Mittelalter zuerst wieder hervortrat, unaufhaltsam dahin drang, ihre Schöpfungen zum „Gemeingut" aller Völker zu machen, ihre kaum aussprechlichen Gefühle aller Welt mitzutheilen, und jedem Volke, wie dem Einzelnen zu überlassen, wie er *ihre Sprache*, *die einzige in der That allgemeine*, fassen mag. Kiesewetter's Geschichte der Musik liefert in jeder Epoche den faktischen Beweis, dafs sich diese Kunst weniger streng, als jede andere, nach Völkern trennen läfst, leicht aber nach Perioden. Haben wir daher (in der vorhergehenden Stunde) die italienische Musik durch Vergleichung mit der antiken geschildert, so wird ihr Charakter noch deutlicher, wenn wir in Bezug auf sie die Meister betrachten, in denen diese Kunst sich weiter entwickelte. Wir werden dann von den Deutschen auf die Italiener, die uns auf jene geführt, wieder übergehen. Durch Italien zogen fast alle grofse deutsche Komponisten. Sie hatten aber ihr Genie durch Vollendung und Ueberwindung eines Zwiespaltes zu bewähren, der die Italiener wenig störte: Der Gegensatz, der im Norden Welt und Kirche bewegt hatte, mufste die Musik der Deutschen, die sog. weltliche wie die kirchliche, tief berühren. Denn seine Folgen wirkten mächtig fort, unabhängig von einander in Kunst und Politik. Dies ist die Beziehung, nach der wir in dieser Vorlesung über die italienische Musik die deutsche betrachten *müssen*, ohne Rücksicht auf Fragen, die dem Gebiete der Kunst fremd bleiben oder gesunde Interessen der Konfessionen verletzen. Bemerkenswerth ist, dafs unter den Nordländern (ich spreche im Verhältnifs zu Italien) die drei gröfsten Komponisten, die sich den menschlichen, wirklichen Verhältnissen am meisten befreundet, die sog. *weltliche* Musik ausgebildet haben, der *alten* Kirche angehörten: Beethoven, Mozart, Haydn. *Ihre* Kirche bedurfte keiner neuen Musik. Von ihr verlassen, mufsten ihre Komponisten an die Welt sich wenden.

Anders war es zu Händel's Zeiten, der im Jahre 1684

zu *Halle* an der Saale geboren wurde. Damals bewegte das Edikt von Nantes, sein Widerruf (1655) durch die Maitresse, wie man sich ausdrückte, Ludwig's XIV., ganz Norddeutschland, zumal Friedrich Wilhelm von Preufsen die Flüchtlinge in seine Staaten geladen und Andere Bedrängte aus südlichen Landen, wie der Musiker Bach, der Vater Sebastian's, nach Norden zogen. Alles sprach von Befreiung aus dem Joch äufserlicher Satzungen, vom *lebendigen* Glauben, der sich einer rohen, doch altklugen Macht geistiger Bevormundung entwinde. Aber dieser Glaube, deshalb immer verfolgt, kam vorerst nur dazu, *in* den Himmel zu schauen und gegen die Macht der Finsternifs sich zu schützen. Er blieb im Protestiren, weil er in der Verfolgung, im Gegensatz, blieb: Gleichzeitig aber regte sich, unter den Augen des Publikums auf eine friedliche, dem Volk unbewufste Weise, der Geist, der das Reich des freien Glaubens sich selbst erbaut, deshalb nicht mehr im Gegensatz mit dem alten steht, vielmehr den *Himmel findet*, der die Erde nicht nur besiegt, sondern mit Frieden erfüllt, sie dadurch zur seinigen macht, und in der Ueberwindung des Schmerzes, des Gegensatzes, wirklicher Himmel, Reich Gottes, Gegenwart des Geistes auf Erden wird.

Zur Erläuterung deute ich nur auf zwei, anscheinend extreme, doch für die Geschichte der Kunst wesentliche Seiten, auf die Entwickelung der Wissenschaft und Politik, so weit Italien von beiden unberührt blieb. Für die erste Seite genügt es, an Leibnitz zu erinnern, der 1646 zu Leipzig geboren, 1716 zu Hannover gestorben ist, und sein Erkennen aus dem tiefsten Leben der Zeit, über die er weit hinausgeschaut, geschöpft hat. Die politische Seite kam erst nach Bach's (1754) und Händel's Tod (1759) mit dem Hubertsburger Frieden (1763) zur Entscheidung: der siebenjährige Krieg. Der Geist aber, der in dieser Katastrophe hervortrat, wirkte schon lange tief im Innern der Geschichte. Schon in früheren Schriften habe ich ausgesprochen, dafs mit diesem Kriege „das selbstbewufste Princip Deutschland's“ frei

nach Preufsen zog und Alles bewegte; jenes Princip, welches früher in der nördlichen Mitte unseres Vaterlandes, in Sachsen, mit der Reformation auftrat; durch dessen Kraft der grofse Friedrich unüberwindlich wurde, auch wo er Verlust erlitten Ferner, dafs dieses Princip, welches damals in der Waagschaale der Weltgeschichte überwog, durch den Sieg ein neues und mit jedem Gegensatze, weil es jeden, der ihm drohte, überwunden, in sich versöhnt wurde, ohne sich auf die Dauer abzuschwächen. Diese Zeit bahnte den Uebergang des protestantischen Geistes in denjenigen, den man in neuerer Zeit, nach Schleiermacher's Vorgang den evangelischen nannte. Dieser regte sich schon früher, aber seine anfänglichen geistigen Regungen hatten meist etwas Schulmeisterliches, Steifes — wie in der Wissenschaft nach Leibnitz, so in der Kunst nach Händel, und schon zu seiner Zeit nur nicht in Ihm. Ein anerkannter, mir befreundeter Schriftsteller nannte mit geistreicher Kühnheit Händel den protestantischen, S. Bach den evangelischen Musiker, in dem Sinne, dafs er letzteren als den gröfsten Aller betrachtete.*)

Ueber Komponisten im Grofsen zu sprechen, will etwas heifsen. Nicht ohne Zurückhaltung wage ich daher nur wenige Worte**) und *um den Ueberflufs klug ausbeugender Reden zu vermeiden*, spreche ich, *unmaafsgeblich*, mit Bestimmtheit, auch wenn es *scheinen* sollte, dafs die Milde, die, als Liebe zur Sache, dem Urtheil am Ende doch zu Grunde liegt, jener Schärfe hie und da zum Opfer falle. Sie werden meine Worte mit jener Liebe zur Sache fassen, die das Grund-Princip *aller* Auslegung ist und *jedes* Mifsverständnifs abweifst.

*) Ich weifs mich noch nicht berechtigt, seinen Namen zu nennen.

**) Meine Gedanken über die neueren deutschen Musiker habe ich an den Ansichten eines anderen Freundes geprüft, der, tief eingeweiht in die Geheimnisse der deutschen Tonkunst, den Reichthum seiner Erfahrungen mir ohne Rückhalt mittheilte: Carl v. Rabenau. Im Wesentlichsten fand ich meine Ansichten mit den seinigen in Uebereinstimmung.

In Händel's Melodieen spricht sich die erhabene Innigkeit aus, die in der Kirche Deutschland's sich durchgeführt, der Glaube an die Gegenwart des Erlösers, nicht im heiligen Grabe, sondern im Herzen. Diese Innigkeit geniefst der Ruhe des Geistes, welche der Glaube gewährt, dafs die Gegenwart des Eingeborenen alle Verfolgungen der Welt vernichtet: „der in Euch ist gröfser, denn der in der Welt.“ „Ich weifs, dafs mein Erlöser lebet“ etc. Das beruhigte Herz und Gemüth geht dazu über, sich seiner zu erfreuen, den Sieg über das Böse, die Eröffnung des Himmels, durch laute, kraftvolle Triumphe zu feiern. Allein so oft ich den Messias und andere Schöpfungen Händel's gehört, fand ich in ihm zwar den riesenhaften, allseitigen Geist, freie, gesunde Gedanken-Fülle; bei selbstständiger Kraft sinnvolle, *reine* Zartheit, ja einen lieblichen Meister, der wie Leibnitz jetzt im Erhabensten machtvoll sich bewegen, jetzt freundlich spielen, auch wohl malen kann: wenn man will, einen Deutschen, auf der Stufe neuen, getheilten Lebens ungetheilt wiedergeborenen Palestrina und Lafs: einen Meister, der immer *ganz* begeistert ist. Allein ich fand bisher in keiner seiner unerschöpflichen Tondichtungen den *durchgeführten Schmerz* des Christenthums in seiner *ganzen* Tiefe; die Wahrheit in ihrer *Alles* ihr Entgegenstehende zerschmetternden Macht*); wenigstens in keiner, dafs die *äufserste Endlichkeit* darin aufgenommen, dafs der Himmel als Reich Gottes darin auf Erden wirklich geworden sei. Dieses scheint hiernach Aufgabe der Musik zu bleiben, und wenn jener Kunstrichter die Lösung dieser Aufgabe in Sebastian Bach findet, so kann ich nicht sagen, dafs mir dieses *völlig* klar geworden. Den evangelischen Musiker habe ich bis jetzt zum Theil noch in *dem* Sinne in ihm gefunden, in welchem ich bemerkt, dafs das evangelische Be-

*) Vielleicht aus Mitschuld der Aufführungen, der Ueberladungen und Einschaltungen, die sich Andere erlaubt haben. Vgl. daher Thibaut. S. 133. 154. 158.

wufstsein in jener Zeit den Charakter einer Schule nie durchaus verleugnen konnte. Dennoch scheint mir Bach's Passions-Musik den ächten Geist der Reformation seiner Zeit zu athmen, ja seine Zeit im Ganzen darin zu übertreffen. Vor 100 Jahren komponirt, will sie erst jetzt recht gedeihen; denn erst die neuere Zeit begann, das Oeffnen der Gräber, die Auferstehung des Geistes recht lebendig zu fassen. Dieses sich-Oeffnen der Gräber, diese Auferstehung stellt seine Musik mit ungeheuerer Gewalt dar. Bitter klingt das Hohngelächter der Bosheit, herzzerreifsend Petri Klage über die Verleugnung Christi. Ewig, unersetzlich scheint der Verlust des Herren. — Die Musik ist gigantisch, enthält gegen die Kompositionen Händel's, zumal Graun's, vorzüglich das Negative, den Schmerz, die Krisis. Darin ist sie protestantisch. Mit dem Schmerz wird es ihr tiefer Ernst: er wird frei, dringt zum höchsten Bewufstsein. Darum enthält sie mit ihm auch die Liebe, mit dem Tode die Auferstehung. So wird sie evangelisch. So öffnet sie die Gräber, athmet in Allem die Gewalt einer ungeheueren, gotterfüllten *Wirklichkeit. Allgegenwärtig* scheint in der *Welt* der Geist zu sprechen, in *Allem* seine Stimme laut zu werden.

Während auf diese Art Bach die ganze Energie der Wirklichkeit entwickelt, die äufserste Endlichkeit in seine Tondichtungen versöhnend aufnimmt, schwebt Händel über dieser mit der Kraft des erhabensten Fluges. Ohne in's Blaue sich zu verlieren, übersteigt er die Schranken des Geschmackes der Schule, in schneller Arbeit (auch wenn er krank war), bald im Schwunge höchster Begeisterung, bald in der Ausübung des alten Spruches, der dem Homer eine Schlafstunde gönnt, des Vorrechtes, das dem Genie *zusteht*, sich bisweilen gehen zu lassen, was selbst Platon, Shakspeare und Raphael thaten. Bei Bach scheint das Meiste überlegter gehalten, und so planmäfsig durchgeführt, dafs nach Tieck's*) treffendem Ausdruck „gleichsam die Allgegenwart des Geistes, die in

*) Musikal. Leid. und Freuden. 1834. S. 79.

seinen Kompositionen spricht, zu ihrem Verständnifs erfordert wird.“

In Bach's Werken herrscht kunstvolle Harmonie, doch nicht ohne empfindliche Neigung zum Figurirten; reiche, doch mehr strenge, als gefällige Melodie. Er ist Virtuos im Kontrapunkt etc. Seine Gedanken vermitteln sich selbst, oft zu sehr. Aus der Zusammenstellung der Instrumente geht ein grofser Theil der Kraft hervor, die den Hörer bezwingt.

Wie er der Sohn eines Musikers, des alten Joh. Ambrosius Bach, war, der der Religion wegen Prefsburg verliefs und nach Eisenach zog; so schuf er sich, durch Bildung seiner Kinder, im Hause eine eigene musikalische Welt, eine *deutsche Künstler-Familie*, und wie die Stätte, die ein grofser Mann betrat, eingeweiht ist, dafs sein Wort und seine That nach Jahren noch dem Enkel wiederklingt, so blieb in der Gegend, wo er die ersten Proben künftiger Gröfse abgelegt, am Fufse des Thüringer Waldes, zwischen Gotha, Arnstadt und Erfurt, lange fort der protestantische Sinn für ernste und strenge Musik*), die Erinnerung an Luther's Worte: „Musik ist eine schöne herrliche Gabe *Gottes* und nahe der Theologie“, ähnlich den gröfseren, darum seltener verstandenen Worten Platon's im Phädon: „die Philosophie ist die höchste Musik“. Erscheint aber S. Bach in diesem Sinne fast wie ein philosophischer Komponist, so steht Händel neben ihm ganz wie ein Seher, dem unter dem inneren Auge das körperliche erblindet war.

Es ist für Sie vielleicht von Interesse, wenn ich bemerke, dafs, nach dem gelungensten Bildnifs, Händel's Kopf unverkennbare Aehnlichkeit mit dem würdevollen Antlitz seines geistreichen Verehrers, Thibaut, zeigt. —

In Bach wird die Scheidung der *deutschen* Musik von der *italienischen* schärfer, als in Händel. Er gehört zu den

*) Allg. Kirchen-Zeitung 1829. Nr. 109.

wenigen grofsen Komponisten Deutschland's, welche durch den Geiz und Undank des Alltags abgehalten waren, in Italien ihrer Kunst zu leben, dafs er aber italische, namentlich venetianische Meister studiert, ihre volle Einfalt und Herrlichkeit mit selbstständiger Kraft erfafst hat, sahen wir oben. Das südliche Moment seiner Natur erinnert an seine Abstammung aus Ungarn. Seine Kompositionen sind in Töne verwandelte altdeutsche Kirchen, mit aller Schärfe, aber auch mit aller Tiefe.

Erkannten wir, was Ihm vorausgehen mufste, so wird uns gelingen, einzusehen, was nachfolgte. Denn in seinem Genius kündigt sich die spätere Zeit einer reiferen, meist weltlicher entwickelten Musik, einfach, unverdorben, doch scharf und streng, selbst klug an, wie in den grofsen Männern seiner Zeit die folgenden Gestalten ihrer Sphäre, wie in den Philosophen vor Kant die späteren verwickelteren Prozesse des Denkens in der Form eines tiefgehenden, doch nur unbefangen begreifenden Erkennens sich bevorwortet haben. Dennoch mufs ich beifügen, was ein seltener Kenner, R. G. Kiesewetter, in seiner Geschichte unserer heutigen Musik (1834 S. 90.) über Händel und Sebastian Bach aussprach: „kein Land, keine Schule, keine Zeit hat Etwas aufzuweisen, das den Oratorien des Einen und den Fugenwerken des Anderen auch nur angenähert werden könnte.“ „Sie haben eine eigene Periode begonnen und beschlossen.“ Die höhere Ausbildung in der Folgezeit, fährt er fort, berühre nur Gattungen, welche zum grofsen Theile vom Geschmacke der Zeit abhängig sind, die, das Alte immer verschlingend, und ewig ungesättigt, gerade in diesen Gattungen steets Neues fordere. —

Heroismus, sittlicher Ernst, Tiefe des Gemüths, Stärke des Charakters, welcher sich in den äufsersten Qualen der Seele aufrecht hält, die Erde nicht flieht, sondern würdig und ritterlich den schweeren Kampf begeht und besteht, — diese Züge sind mir aus den Werken Gluck's lebendig gegenwärtig. Gleichwohl spricht dieser ernste, tief besonnene Meister Wenige so schnell an, als Mozart, so nahe, als Beetho-

ven und Haydn, vielleicht schon darum, weil das Ohr des Tages sich an Komponisten gewöhnt hat, die sich dem Menschen, d. i. den menschlichen, wirklichen Verhältnissen lebendiger nähern oder doch mehr befreunden, und der alten erhabenen Muse der Einfalt theils gar nicht, theils seltener huldigen. Gluck war ein musikalisch-systematisches Genie, ein ordnender Geist, der reich an Erfindungen, die Kraft hatte, in ihrer Anwendung sparsam zu sein. Aber die Kälte, mit der er heute die Meisten erfüllt, ist hinter ihm, oder sie ist nur die reine Kälte des Edelsteines, die seine Aechtheit verbürgt. Er ehrte Händel und Bach, studierte die *Italiener*, schritt über die alte konzertartige Bildung der Oper, über die Langweile des alten Ritornell's hinaus, durchdachte mit tiefem Sinne das Verhältniſs der Ouverture zum Ganzen, der Musik zum Texte *), war durchaus ein deutscher, ein selbstbewuſster Dramatiker, voll reiner gesunder Kraft, voll groſsartiger Besonnenheit und Verstand: sein Verstand, auf einem tiefen, romantischen Gemüthe ruhend, von Grund aus künstlerisch. Dabei lag es, wie Sie sahen, in der Entwickelung der Zeit, daſs er diesem ein imponirendes Gewicht gab. Nur dadurch scheint er an's Kalte, gegen Mozart an's Reflektirte zu streifen. *Die* freie Leichtigkeit, welche diesen auszeichnet, fehlt seinem ernsten, auf das Strengste einfach gerichteten Geist, aber seinem groſsen Stil weder Tiefe des Gemüths, noch edle Rhetorik. Geboren ist er 1714 in der Oberpfalz, an der Gränze des musikalischen Landes, Böhmen's, gestorben 1787 zu Wien. Sein Name „Ritter" ist sein Charakter.

*) In der italienischen Zueignung seiner Alceste an den Groſsherzog Peter Leopold von Toscana verglich er die Musik mit dem Kolorit, den Text mit der Zeichnung eines Gemäldes, ohne die Musik als blose Dienerin des Textes zu behandeln. „Einfachheit, Wahrheit und Natürlichkeit, sagt er, sind in allen Werken der Kunst der wahre Grund des Schönen."

Was er unerfüllt liefs, war in der Sphäre dieser neuen, schon vermittelten und idealen Einfachheit der deutschen Musik die Aufgabe Haydn's. Dieser ist wenigstens der einfachste der nachfolgenden Komponisten, der sog. weltlichen Musiker, deren Reihe man gewöhnlich mit Gluck beginnt.

Haydn's Vorläufer war Emanuel, Sohn des Sebastian Bach, der talentvoll mit dem Ernste der Dichtungen seines Vaters „die Annehmlichkeit der neueren Setzarten" zu verbinden strebte. Das *Genie* seines Vaters fand ich nicht in ihm. Tiefer, als er, war sein unglücklicher Bruder Friedemann.

Joseph Haydn ist an Ungarn's und Oesterreich's Gränze 1732 geboren und zu Wien 1809 gestorben. Die Italiener rühmen sich noch heute, er habe durch Anleitung des Neapolitaners Porpora sich ausgebildet. Als eine *ergänzende Gestalt neben* Gluck, führt er den Menschen dahin, sich der Welt, seiner von Gott ihm gegebenen und von ihm selbst wohnbar gemachten Erde zu erfreuen. Reinheit, Unschuld und Befreiung von der Leidenschaft sind Grundzüge seiner Dichtungen. Seine Reinigung von der Leidenschaft ist wirklich, ernst, keine Neutralität und Abspannung, wie in manchen Mozart'schen Arien. Aber seine Töne sind mehr Seele, als Geist: hohe Stille wohnt in seinen Dichtungen neben heiterer Laune; von der tieferen Entzweiung des Geistes aber, von dem schweersten Kampfe des Lebens sind sie noch nicht berührt. Zwar erhebt sich der kindliche, gläubige Sinn auch zum kraftvollen, würdigen Ernst, aber der Schmerz bleibt nur Rührung oder zarte, kindliche Wehmuth und der Ernst und die Macht erhebt sich wohl nicht über das patriarchalische Leben und die Ueberwindung der Naturmächte. Reichthum an Erfindung, Freiheit in der Ausführung, Geist, vielmehr *Seele* im Ausdruck adeln seine Werke. Diese spielen aber gerne im Subjektiven, etwas auf der Oberfläche des Gemüths und werden mitunter reflektirend, malerisch. Seine vollendetsten Quartette sind indefs frei von Malerei und ängstlicher Reflexion, wahre Bilder seines Lebens, wie wohl ihm dieses erst spät freundlich lächelte.

Ein entscheidender Fortschritt des Geistes, eine weitere Vertiefung in sich, in den Geist des *Lebens* und seiner Zeit stellt sich in Wolfgang Mozart dar, der mit weit abweichender Kraft seinem väterlichen Freund Haydn in der Instrumental-Dichtung, dem alten Gluck im dramatischen Fache folgte, und die erhabenen kontrapunktischen Arbeiten von Händel und S. Bach, steets „in hohen Ehren" hielt. Er hat eine neue Epoche begründet, gegen Haydn mehr, als eine ergänzende Seite durchgeführt, und in seinen Opern den glänzendsten Reichthum und Wechsel solcher Gefühle entwickelt, „welche durch besondere Charakterzüge und Lebenslagen bedingt" entschieden individuell, ein Zauberspiegel seiner Zeit und in aller Bewegung naturtreu sind. Wird Don Juan fast allgemein für das gelungenste Werk Mozart's gehalten, erinnert diese Tondichtung in ihren Grundzügen lebendig an Göthe's Faust; so wird schon hierdurch klar, dafs die Mozart'sche Musik den Prozefs, die Bewegung, die Unruhe des Geistes ausspricht, — einen Prozefs, welchen nur der kühne, über allen Wechsel des Irdischen erhabene, im Untergange seiner selbst sich gewisse und mächtige Charakter zu ertragen vermag. Nicht mit Unrecht hat von dieser Seite eine deutsche Frau, deren Name der Geschichte angehört, Mozart's Musik als die „des Unglücks und Schmerzes" aufgefafst. In ihr giebt sich der Bruch, das Zerfallen, die Auflösung der sittlichen Verhältnisse; der Geist giebt sich ihr kund, der auf's Tiefste angeregt, jedoch nicht befriedigt ist, die Befriedigung und Versöhnung in der Stärke des Charakters und dem Heroismus findet, welcher auch in der Scheidung sich selbst gleich bleibt. Auf's Tiefste durchdringen sich Lust und Schmerz, und wer in der Heiterkeit der Mozart'schen Töne nicht auch den Untergang fühlt; nicht weifs, *wie* „auf Gräbern genossen wird", kann jene nie entsprechend vortragen.

In diesem Charakter seiner Opern liegt wohl der Grund, dafs sie am besten aufgeführt und mit dem gröfsten Interesse

in Kreisen des Lebens gehört werden, in welchen die sittlichen Verhältnisse, weniger in festen, positiven Schranken gehalten, der Auflösung oder doch der Veränderung Preis gegeben, deshalb aber nicht in Geist- oder Gemüthlosigkeit versunken, vielmehr von Geist und Bildung, wieder getragen sind: in Kreisen, wo man, wie in Berlin, alle Lebens-Seiten in Bewegung findet. Die *Versöhnung* in der Auflösung der sittlichen Welt liegt nämlich bei Mozart nicht nur in der Stärke des *Charakters*, sondern auch in der sonst nirgends erreichten *Heiterkeit*, welche sich auf den Ruinen ihres eigenen Daseins so rein, oder doch so klar erhält, dafs sie*) das einfache, kindliche Gemüth anzusprechen und zur ächtesten, schönsten Komik überzugehen vermag. Gleichwohl wirkt im Innern seiner Komposition *jene* Lebenslust oft einseitig empfindlich, die Alles in Duft verflüchtigt, deren Unruhe nur in dem *formellen* Charakter ihren *Halt* findet, daher dem Tode zwar kalt, aber nicht versöhnt in's Auge sieht, auch sich zu dem wahrhaften Ernst der Tragödie nicht erhebt. Die Heiterkeit dieses Lebens verliert sich daher bisweilen in Abspannung und wird neutral; und der Ernst, anstatt tragisch zu sein oder ein Weltgericht des Geistes heraufzuführen, tritt nur als das marklose, aus dem Reich der Schatten hervorgehende Gespenst auf. Schon aus der Oper**) läfst sich abnehmen, dafs Mozart, wie er selbst erklärte, zur Kirchen-Musik weniger berufen war. Man kann zwar mit P l a t o n sagen, dafs der wahre Komiker auch Tragiker, aber vom Dichter des Don Juan kann man nicht erwarten, dafs er eben so vollendeter Kirchen-Dichter sei. Auch in seinen Sonaten, Quartetten, Quintetten, erinnern die schönsten Anklänge so sehr an seine Opern, dafs man nur diese als die

*) Wofür man glänzende Beispiele aufzuweisen hat.

**) Obwohl die Zauberflöte etc. anderen Charakter zeigt, und in diesem zwar minder vollendet, doch immerhin wundervoll gehalten ist.

eigentliche Sphäre seines grofsen Genius, als das Reich betrachten kann, dem sein ganzes inneres Sein geweiht, in welchem es allein vollständig vorhanden war. Der angegebene Charakter seiner Komposition, jene beständige Unruhe, verzehrende Lebenslust, verkündet den frühen Tod dieses, *gleich anderen Musikern*, schon in seiner Kindheit reif gewordenen Meisters. Er ist zu Salzburg 1756 geboren und schon im 36sten Jahre, 1791, zu Wien gestorben — an einer Krankheit, die in überreizender Anstrengung ihre Wurzel hatte. Sein Vater, Hofmusikus zu Salzburg, war von Geburt ein Schwabe, ein Augsburger.

Die eigenthümliche Richtung, welche Mozart in der Musik durchgeführt, forderte nothwendig eine ergänzende Seite. Dafs diese nicht eigentlich in Haydn zu suchen, sahen wir oben. (S. 338. 349.). Die Zeit, die Mozart's Erzeugungen reifen liefs, trieb bald auch eine nicht minder grofse Erscheinung hervor. Wir fanden diese in Beethoven. In *Italien* herrschten damals untergeordnetere, nur in einzelnen Beziehungen erfreuliche Namen: Bocherini in Quartetten und Quintetten; Cimarosa, welchen Tieck's Novelle einen „hellen Geist" nannte, Paesiello, auch Sarti, Salieri, Zingarelli und Andere, in der italienischen Oper.

Ludwig v. Beethoven ist 1770 zu Bonn — im Hause eines Tenoristen geboren und zu Wien 1827 gestorben. Während Mozart's Genie in der Oper lebte, hat Beethoven nur Eine Oper, Fidelio, vor der Umarbeitung Leonore genannt, hauptsächlich aber Quartette, Symphonieen, Sonaten, wenige Werke der Vokal-Musik, geliefert. Wird die menschliche Stimme als das erste und letzte, oder doch als das offenere, rundere, ungetheiltere Organ der Musik anerkannt; so scheint selbst die Beschränkung Beethoven's auf die Instrumente vermuthen zu lassen, dafs der oberste Gipfel, die höchste Freiheit und letzte Offenbarung unserer Musik, dafs die *vollendete* Wiedergeburt ihrer ersten Anfänge in völlig durchbildeter Form mit ihm noch nicht erreicht, dafs die Gegenwart *vielleicht* noch gewärtig

sei, Vollendeteres zu vernehmen: — wenn man nicht die Instrumental-Musik, weil in ihr die Stimme in die ganze Mannigfaltigkeit ihrer freien Elemente gleichsam auseinander getreten ist, für das Gebiet erklären mag, in dessen Vollendung und Abschliefsung die Kraft der Gegenwart für eine nahe oder fernere Zukunft sich überhaupt erschöpfe, auf andere Sphären wende, und in der Musik schon ein Gegenbild jener Anfänge gebe, wo die Vokal-Musik fast eben so sehr das Allein-Vorherrschende war, wie es jetzt die Musik durch Instrumente ist, die umfangreiche, bis in's Aeufserste vermittelte Tonkunst. Die Instrumental-Musik, die sonst am meisten der Mode, dem flüchtigen Geschmacke der Nationen unterworfen ist, wurde nämlich durch Beethoven wahrhaft *frei*. In ihr dürfte er das Höchste, wenigstens mehr, als bisher irgend geschehen, und so viel geleistet haben, dafs nur von einer freien Wiedergeburt der alten Kraft in der Vokal-Musik ein eben so entscheidender Fortschritt zu *hoffen* scheint. Auf diesen deutet mindestens das Bedürfnifs der Kirchen aller Konfessionen, wie sie heute bestellt sind. Es ist eine jeden Falls beachtenswerthe Thatsache, dafs die gröfsten Kenner, selbst die schärfsten Gegner der neueren Musik die hohe Genialität und Wahrheit Beethoven's anerkannt, dafs gleichwohl nicht nur das gegenwärtige Publikum, sondern auch geistvolle Freunde der Musik, die nicht selbst spielen, erst heute angefangen haben, den Sinn seiner Dichtungen zu fassen, und je länger, desto mehr in die kaum geahnete Tiefe seines Gemüths, in den Reichthum seiner Gedanken eindringen, von dem Irrthum befreit werden, als habe Beethoven die rechten Gränzen seiner Kunst überschritten, sich dem willkührlichen Spiel einer unklaren Phantasie überlassen. In dieser doppelten Thatsache liegt ein Zeugnifs sowohl für die hohe Bedeutung des Künstlers, als auch dafür, dafs die Kunst durch Ihn, den Angefochtenen, einen neuen Aufschwung erhalten hat, wie ehemals die griechische Philosophie durch Herakleitos, sofern diesem die Beschränktheit der Zeitgenossen mit gleicher

Unbescheidenheit den Vorwurf der Undeutlichkeit machte. Auch Beethoven schrieb nicht für die Menge: Er dichtete für gebildete Kreise und übertraf durch die That das kühne Wort, welches einst, vollberechtigt, Mozart, als sechsjähriger Knabe, sprach, da er im Angesicht des kaiserlichen Hofes in Wien erklärte, er wolle nur vor eigentlichen Kennern spielen, und lasse das Lob der Menge unbeachtet. Wie sich nämlich Beethoven auf das minder offene und freie Organ des Instrumentes beschränkte, begab er sich auch in einen engeren Kreis des Daseins, als Mozart, ohne darum weniger universelle Kraft zu offenbaren. Seine Werke schliefsen sich weder an die Kirche, noch sind sie bis auf *Fidelio* für das grofse Publikum ohne Unterschied gedichtet. Sie sind hauptsächlich für den Kreis der Familie, der Freunde und der Gesellschaft, auch einer grofsen, nicht blos für die Einsamkeit, bestimmt. Er versöhnt sich mit der Sitte, steigt in das Innerste des Gemüths, öffnet auf diesem Boden ein Feld geistreicher Unterredung, in welcher die Freunde frei und selbstständig gegen einander, keiner an den anderen gebunden, jeder den eigenen Weg zu verfolgen scheint, so dafs die Uebereinstimmung nur dem klar wird, der ungetheilt in die Tiefe des Gedankens einzudringen, den Geist des Ganzen zu fassen vermag. Dieser verliert an künstlerischer Bedeutung dadurch wenig, dafs er *nur* den Besten gleich und völlig zugänglich wird. Denn diese sind Organe, Blüthen des allgemeinen Geistes und an umfassendem Verständnifs fehlt es nicht, wo seine Dichtungen in *seinem* Geiste gegeben, in der Aufführung *wiedergeschaffen* werden. Dazu wird vor Allem ein Nachgefühl des erhabenen Zwiespaltes oder Schmerzes erfordert, der in seiner Seele durchgreifend wirkte: er arbeitet oft, als hätte er allen Schmerz, der in der bewegten Zeit, die er durchlebte, jedes Herz ergriffen, auf seinen Busen geladen. Seine Werke sind aus einem tieferen Bruch, aus einem innigeren, stärker durchgreifenden Schmerz des Geistes hervorgegangen, als Mozart's Dichtungen. Dieser Bruch des

Geistes — ich finde kein treffenderes Wort! — geht stellenweise zu einer an Wahnsinn gränzenden Schweermuth über, jedoch nicht so, als gebe sich der Geist darin auf, vielmehr behauptet er seine Würde, erhebt sich über den Trümmern, erhält sich in der Ahnung, in der Zuversicht, dafs *keine Schranke des Lebens unüberwindlich, dafs der Geist sich der Schranke zu entäufsern im Stande ist.*

In dem engen Kreise des Lebens werden in den mannigfaltigsten Beziehungen die menschlichen Verhältnisse geheiligt und erhöhet; die Andacht in die Sphären der Freundschaft und Liebe eingeführt. Das einbrechende Licht der Sonne verwandelt sogar das Gefängnifs in eine Kirche und die Müheseeligen und Beladenen werden erquickt. Dafs dieser Ernst der weltlichen Musik, wie sie heifst, ein wahrhafter und heiliger sei, dafür leistet, wenn er sich selbst nicht schon genügend verbürgte, auch der lieblichste und geistreichste Scherz Gewähr, welcher nach dem Ernste freudig überrascht, der tiefsinnende Humor. In seinen Schöpfungen wohnt die Vollgewalt der *ungeheueren* Katastrophe, der *napoleonischen* Zeit, die er durchlebte, der Schmerz und die tiefe Lust, die Zuversicht und der Sieg, Alles in *deutschem* Sinne: — der Sieg nämlich des Geistes, der in Allem sich erhält, seine Welt auf sich bezieht, aus sich sie überwindet, und, wie schon Tacitus die Germanen schildert, *sicher gegen Götter und Menschen ist.* —

Wie nach den grofsen Leistungen der niederländischen Schule die Malerei in Farben-Spielen sich gefiel, in korrekten Darstellungen z. B. der Atlas-Gewande; so führte die neuere Musik dahin, das Wesen im Technischen, in mechanischen Schwierigkeiten und Fertigkeiten und, was das Schlimmste, im Effekt zu suchen. Neben den alten *Kennern* hatte die Musik früher nur *Freunde*, die unschuldig an ihrem Zauber sich erfreuten: jetzt hat sie neben Kennern eine Schaar zahlloser *Liebhaber*, deren Halbkennerschaft zur Verderbnifs des Geschmackes, aus der sie hervorgeht, rückwirkend das ihrige

beiträgt. Doch nimmt neben der Liebhaberei auch die *Liebe* zu: die Musik wird allgemeiner, will allseitiger in's Leben dringen, Alles erfrischen oder heiligen. Schon fängt man in vielen Zirkeln an, über „grofse Manier, liebliche Melodie, vortrefflichen Ausdruck, über Methode, Schule, Effekt, Wirkung, Kontrapunkt, Ausbeugung und Charakter der Tonarten etc." nicht mehr zum Zeitvertreibe oder überhaupt weniger zu reden, als zu denken, und wenn man schon die Musik, gleich dem Kartenspiel, gar häufig in Gesellschaften als das geistreichste *Mittel* behandelt, die Armuth an Unterhaltung oder das übermäfsige Reden zu verdecken; so will man doch bei gröfseren Aufführungen und in vielen Kreisen Kunst, nicht Künstelei; Virtuosität, wie sie dem Künstler, nicht dem Seiltänzer ansteht; klagt über unmotivirtes Aufschreien und Sinkenlassen, wo Motivirung nothwendig ist; über Melodien-Kitzel, wo Melodie herrschen soll; über Sucht nach Originalität und Verzerrung, wo man Erfindung, Charakter, Stil verlangt und scherzt über die Schein-Kenner, die mit absichtlicher Selbsttäuschung Enthusiasten spielen, während sie im Innersten kalt bleiben. Diese Selbsttäuschung war lange Zeit Mode. Sie war es, welche Kunst-Stücke statt Kunstwerke forderte, etwas Gemachtes statt Gefühltes, Gesuchtes statt Gedachtes. Haltlos mufsten die Töne durch einander gähren, sich überstürzen, gewaltsam accentuirt sein, immer neu nach einem fern und ferner winkendem Ziele abspringen, durch Streben nach Kurzweile langweilen. So wollte im Verfall der *italienischen* Malerei die Empfindung statt geweckt, durch die übertriebensten Schlagschatten verfinstert, statt befriedigt, durch die unruhigsten, widrigsten Gestalten aufgespreitet und zerrissen werden. Und doch ist die Mode der Seiltänzer-Musik noch lange nicht — und am wenigsten in Italien so weit vorüber, dafs man sie als komischen Durchgangspunkt betrachten, jener „unschuldigen Behaglichkeit", in welche der „baare Unsinn" versetzt, sich hingeben, im Blick auf das Bessere sich überzeugt halten könnte, mit

Sicherheit werde die freie Kunst über alle Zeichen des Verfalls sich erheben, mit letzter Vollkraft in neuer Gestalt wieder hervortreten, Künstler erzeugen, die alle bisherigen, wie Raphael seine Vorgänger, überwänden.

Einer der ausgezeichnetsten Musiker des neueren Italien's ist der bescheidene Florentiner Cherubini, 1760 geboren. Sein Wasserträger gehört zu den lieblichsten italienischen Kompositionen unserer Zeit. Die Ouverture erinnert, freilich in sehr *verjüngtem* Maafsstabe, an den Chor, der in Shakspeare's Heinrich V. der Schlacht bei Agincourt vorausgeht:

> Nun lasset Euch gemahnen eine Zeit,
> Wo schleichend Murmeln und das späh'nde Dunkel
> Des Weltgebäudes weite Wölbung füllt. etc.
>
> A. W. v. Schlegel.

Schwächer sind seine kirchlichen Tondichtungen. Hier lähmte ihn die Nachgiebigkeit gegen den Zeitgeschmack am meisten, ob er gleich die alten Komponisten, vor Allen Palestrina zu schätzen versteht. Im Ganzen erkennt man auch in seinem Wasserträger den Einflufs der Pariser auf seine Kompositionen.

Spontini ist 1778 zu Cesi im Kirchenstaate, Rossini 1789 zu Pesaro, Righini schon 1760 zu Bologna geboren etc. Alle sind Bilder ihrer Zeit, mit ihrer Krankheit und ihren Talenten. Von dem letztgenannten Meister kenne ich nur wenig: so viel ich mich erinnere, liebt er das Leichte und Milde. In der jüngsten Zeit hat sich Bellini, aus Catania auf Sicilien durch mehrere, mit rauschendem Beifall (mit *Furore*) aufgenommene *Opern* bemerklich gemacht. Wir hörten im Februar 1826 im Theater della Scala zu Mailand seine Straniera. Er starb, noch nicht 30 Jahre alt, im Herbst 1835 zu Paris. Der bedeutendste unter den jetzt lebenden *Kirchen-Komponisten* Italien's, die ich kenne, ist jeden Falls der heutige Direktor des päbstlichen Sängerchors, Baini, dem wir die wichtigen Denkwürdigkeiten über Palestrina's Leben und Werke danken.

Bei Rossini herrschen Melodie und Gesang, aber sein Ausdruck ist krankhaft, seine Gedanken schweifen auf der Oberfläche. Nach Zufall und Willkühr läfst er sein poetisches Talent, ohne bindenden Halt seinen Verstand spielen. Er ist eine undramatische Natur, keiner grofsen Komposition gewachsen, fällt aus Charakter und Inhalt des Ganzen. Das Höchste, was er erreicht, sind „brillante Momente." Sein Stil ist fast der, keiner zu sein. *Effekt*, gesuchte Wirkung ist der Feind seines lebhaft leichten Talentes, das in wildem Getümmel, mit luftigen Sprüngen aus dem Leben hinaustanzt. Aehnlich ist er in Tieck's angeführter Novelle geschildert. Zu seinen Verdiensten gehört seine Kenntnifs der deutschen Instrumental-Musik und, wenn man will, die Kraft, mit der er die Vorurtheile und Eitelkeit seiner Nation und ihrer Sänger besiegend, die erwogenen „Effekte" der deutschen Oper in die italienische übertrug. Im Bestreben, der Oper neuen Schwung zu geben, giengen ihm, nach Mozart's Zeiten, „geistreiche *französische* Tonsetzer" voraus. Sein Verdienst um die *italienische* Musik ist von der Art der Verdienste Kotzebue's um die *deutsche* Bühne. Sein Ruhm gehört der Gegenwart, sein Glanz wird erbleichen. Doch die Zeit mufste diese Richtungen entfalten, die Kunst aus dem Tempel der Begeisterung einerseits in das Reich des Vergnügens, andererseits in die Schule täuschender Technik fliehen; in dem schrankenlosen Felde der modernen Welt, um gehört zu werden, mit Effekt auftreten. Für die Geschichte der Kunst bleibt diese Richtung nicht mehr und nicht weniger, als ein krankhafter Durchgangspunkt. Das Maafs aber der Kunst ist nur die Weltgeschichte, nie der ephemere Beifall, zumal die Klügsten schweigen, weil ihre Einsicht sichtbarem Mifsverstand begegnet — und doch ist die Musik unter den Künsten unseres Jahrhunderts die, die nächst der Poesie und fast mehr, als diese, noch am ersten eines Publikums in der ächten Bedeutung des Wortes *), we-

*) Vgl. Feuerbach's Apoll. S. 9.

nigstens eines grofsen suchenden Publikums sich erfreut und Phantasie und Seele der Lebenden füllt.

Spontini zeigt mehr Stil, als Rossini, zumal in seiner Vestalin, überhaupt ein höheres Selbstbewufstsein, Plan und Schule, doch treibt er sich, wie im Cortez, in der Olympia und den meisten Werken, die ich kenne, in's Brausende und Rauschende. Dies erscheint, da er auf der anderen Seite in's Abstrakte fällt, als lärmendes Aufschreien: in der That ist es wohl das Militärische, und doch ungebundene Freiheit, *als ob ein ganzes Volk sänge*, als ob in der kraftvollen Freude des Allgemeinen alles Individuelle, wie in seinem Schicksal, verschwände. Seine Musik hat sich nämlich mit italischer Vollkraft an das massenhafte Wirken angeschlossen, welches in den napoleonischen Kriegen, überhaupt in der Geschichte sich entwickelt hat. Daher hat er seinen gröfsten Beifall unter dem Militär, wenigstens unter dem Berliner. — Zu kräftig, als blosem Melodieen-Kitzel zu huldigen, scheint er mir durch Liebe des Effekts doch aufser Stande, in der wahren Melodie volle Meisterschaft zu gewinnen. Zeigt er indefs im Streben nach Effekt eine leichte Gemeinschaft mit Rossini, fehlt er durch stolzes, übermäfsiges Aufbieten künstlicher und mechanischer Effekte; so erreicht er die beabsichtigte Wirkung doch mehr durch imponirende Massen, als durch Willkührlichkeiten, die, wie bei Rossini und Anderen, jeden Zusammenhang lösen und je nach verschiedenen Stellen, jetzt diesem, jetzt wieder jenem, meist aber geschmacklosen Zuhörern und dadurch einer grofsen Menge schmeicheln. Spontini zeigt doch durch die Kraft seiner Massen, dafs die Kunst auch in krankhaften Zeiten sich an jede Gestalt des Lebens fest anschliefsen, selbst die Form des neueren Krieges und Tobens annehmen kann. Unter den modernen *Italienern* ist er daher ein sprechendes Zeichen der Zeit und gewinnt neben diesen und manchen Deutschen bei wiederholtem Hören, doch nicht immmer so viel, als diese verlieren.

Mit deutschen Komponisten verglichen (von denen ich Viele hier unberührt lassen mufs), bildet er fast eine Gegenseite gegen Maria Weber. In Rossini ist die italienische Musik, durch Sucht nach Effekten gejagt, auf der Flucht, entzieht sich schmeichlerisch der Anstrengung des Geistes, dem Beruf der inneren Kraft. In Spontini wirft sie sich selbstbewufst auf die Masse, sucht mit Gewalt zu herrschen, versenkt alles in das allgemeine Toben des Schicksals, in das Rufen eines ganzen Volks. Maria Weber erfreut sich am Wunderbaren, spannt den schärfsten Gegensatz auf, vermag ihn nicht zu bändigen, fällt daher in hohlen Ernst, in's Tolle, Barocke, in ausgelassene, nur durch Zauber versöhnte Heiterkeit. Schon in seinem ersten Hauptwerke strebt er durch Spuck nach Effekt, will den Teufel, als Teufel, in seiner Gräfslichkeit, im gemeinen phantastischen Lärm der Kugel-Giefserei, „musikalisch" machen. Ohne den Sturm der Gegensätze. Durch den Morgenglanz poetischer Behandlung zu vermitteln, huldigt er einer populären Richtung, die in's Sentimentale, fast in's Moralisirende streift, beschwört Geister, die er nicht beherrschen kann, sucht durch Sprünge und Taumel die dürre Seele einer mit sich unversöhnten Zeit zu erquicken, während die Dämonen ihm beständig zu rufen scheinen:

> Hast Du die Kraft mich anzuzieh'n besessen,
> So hast Du, mich zu halten, keine Kraft!

Gegen Rossini ist er reich an Tiefe. Aber die Heiterkeit und Freiheit jener schöpferischen *Ironie*, die in Mozart's Werken das Genie offenbart, die bewunderungswürdige Dialektik, die in Beethoven den Humor des Geistes enthüllt, fehlt ihm. Nichts desto minder ist er ein seltenes Talent, gröfser als das Publikum, das er entzückte: ein wesentlicher Durchgangs-Punkt in den Neben-Richtungen der Geschichte der neueren Musik. Vergleichen wir diese mit der Poesie seiner Zeit, so erinnert das Mährchenhafte Maria Weber's nicht selten an die Richtung, die La Motte Fouqué einschlug;

die Herrschaft des Allgemeinen in Spontini, wenn wir vom italischen Geiste absehen, das Toben der Macht, das auch manche deutsche Musiker über Alles schätzen, an die Art, wie Müllner in der Poesie das Schicksal behandelte. Jeden Falls aber erscheint Spontini höher, als Müllner: die Vergleichung giebt, wie die früheren, nur die Anschauung, dafs ähnliche Richtungen die ermüdete Zeit vielseitig durchkreuzten. In weiterem Spiele der Vergleichung würde Beethoven schon in minder treffendem Sinne an Jean Paul erinnern. In beiden triumphirt indefs ein kühner *Humor*, der als Gipfel des romantischen Geistes der Zeit das Romantische in sich selber besiegt, die Idee, die er aufzuheben droht, in voller Kraft dadurch wieder herstellt, dafs er die Fülle der widersprechendsten Gedanken und Töne in den Wohllaut lebendiger Einheit auflöst.

Der heutigen *italienischen* Musik geht die Vollkraft wahrer Komik noch ab: im Durchschnitt entbehrt sie der innigsten Tiefe des Gemüths, spielt mit dem Scherz nur auf der Oberfläche des Lebens und entathmet, statt freier Kraft, einen Affekt, der auf die Dauer ermüdet, ja langweilt. Dieser *Affekt* wird besonders in den *Recitativen* empfindlich, die für diese Kunstrichtung *charakteristisch* sind. Viele solche Darstellungen erinnern an die Worte des Apostels: „Wenn ich mit Menschen- und mit Engel-Zungen redete, und hätte der Liebe nicht, so wäre ich ein tönendes Erz und eine klingende Schelle.“

Gefährlicher und undankbarer ist *kein* Unternehmen, als eine Geschichte der Musik. Oefteres Hören, eigenes wiederholtes Vortragen der Hauptwerke aller Meister giebt dem Urtheil erst sichere Schärfe. Aufserdem läfst sich der Geist der Musiker kaum besser bestimmen, als der Charakter eines uns sonst unbekannten welthistorischen Mannes im Anblick eines gelungenen Porträts. Dies zur *Bitte* um nachsichtige

Beurtheilung vorstehender Bemerkungen! *Möchte bald eine musikalische Akademie in einem Zyklus weniger Jahre das Anhören aller Hauptwerke der Musik dem bildsamen oder reifen Publikum möglich machen!* —

In diesem Sinne drängt sich zum Schlufs noch eine Frage vor, deren Antwort zwar im Vorhergehenden liegt, doch mehr gegeben, als ausgesprochen ist: ein Bild der Erinnerung möge sie erklären!

Als ich Allegri's Stimmen vernahm in stiller Kapelle,
Sieh' ein bejahrter Mann, zierlich gekleidet und fein,
Rückte die Brille zurecht und räusperte: sonder Bedenken
Raunt' er in's lauschende Ohr mürrisch das störende Wort:
„Wann doch, wissen Sie nicht, wird das Herrliche endlich ertönen,
Das, man hat mir's gesagt, heute die Last des Gedräng's
Und die entsetzliche Gluth, die alle Sinne bedrohet,
Reichlich entschädigen soll?“ — Leiden Sie wohl am Gehör? —
„Das nicht, aber Katharr und Rheumatismus im Ohre
Quälte mich gestern, nicht heut!“ Endlos schien mir der Mann
Fortzusetzen geneigt mit trockener Zunge die Rede:
Lesen Sie, sprach ich, daheim Göthe's Chinesen in Rom.

Erlauben Sie, dafs ich das erwähnte Gedicht beifüge:

„Einen Chinesen sah' ich in Rom; die gesammten Gebäude
Alter und neuer Zeit schienen ihm lästig und schweer.
Ach! so seufzt' er, die Armen! ich hoffe, sie sollen begreifen,
Wie erst Säulchen von Holz tragen des Daches Gezelt,
Dafs in Latten und Pappen, Geschnitz und bunter Vergoldung
Sich des gebildeten Aug's feinerer Sinn nur erfreut.
Sie, da glaubt' ich, im Bilde, so manchen Schwärmer zu schauen,
Der sein luftig Gespinst mit der soliden Natur
Ewigem Teppich vergleicht, den ächten reinen Gesunden
Krank nennt, dafs ja nur Er heifse, der Kranke, gesund.“

Was hier die Baukunst, ist, in obigem Bezuge, die alte Musik: die Anfänge beider verbindet schon die Mythe

von Orpheus, der durch Gesang und Lyra Bäume und Felsen bewegte und Städte baute. Stelle aus der klassischen Zeit einen Griechen vor das Münster zu Strafsburg: ein Riesenbau, wird er sagen, Barbaren haben ihn aufgeführt! Lafs ihn verweilen, kurze Zeit, vor dem Bau, eingehen in die Geheimnisse des deutschen Lebens: sein Urtheil wird anders lauten. Stelle Palestrina und Roland Lafs vor Beethoven und Mozart. Mit Schauder werden sie von diesem, wohl auch von jenem sich entfernen und doch beide, wie in ähnlichem Fall Cimabue und Giotto den Michel-Angelo, — bewundern. Wie aber dieser die alten Maler, kann Beethoven, und heute jeder Musiker*) seine Vorgänger würdigen. Zeitgenossen mag der Künstler, — bewegt von der Gewalt des *unmittelbaren* Lebens, da er auf sich gestellt ist, — wie Michel-Angelo den Raphael, obgleich er ihn schätzte, verkennen. Wer aber in reifer Zeit, vergangene Gröfse mifsachtet, ist als Künstler krank, wie mancher Maler, der in süfskomischem Selbstgefühl, mit naiver Offenheit *sich* für gröfser erklärt, als Raphael und Buonarroti. Später, als Malerei und Plastik, kam in Italien die Musik zur Blüthe; ihre Entwickelung wurde allgemeiner und, im Ganzen von da an weniger, als die der anderen Künste unterbrochen. Würden aber die alten Italiener die heutigen Schöpfungen ihres Landes verdammen, wäre dann ihr Ausspruch minder berechtigt als der deutsche Volksglaube, der an jedem grofsen Bauwerk, an Brücken, wie an Domen den Feind der Kirche, den modernen schwarzen Barbaren, wie ihn die Griechen nennen würden, helfen läfst? In jeder Sage, selbst in dieser schlummert Wahrheit, aber Sagen sind so schweer aufzuklären als leicht zu hören. Durchgeführte Entwickelung überrascht den alten einfachen, Verbildung den gesunden Sinn jeder Zeit mit leisem Grauen.

Wo Italien's Völker zu lebenden Leichen, ihre Länder zu Gräbern der Vergangenheit, die schönsten Gegenden zu

*) Mozart weinte bei dem einfachen Choral-Gesang der Thomas-Schüler zu Leipzig.

Mitteln geworden, von denen sorglos die Eingeborenen leben; da athmet die „frische Pflanze, welche die grüne Stunde streut," die Natur, die, wie im Golf Neapel's, Himmel und Hölle, das Paradies der Anmuth und die Donnerpforten der Schrecken aufschliefst, unter den Alterthümern der Kunst noch *allein* die Kraft ewig blühender Jugend; da fällt von dem bleichen Antlitz der gesunkenen Welt des „Traumes rosenfarbener Schleier:" „Ares brach sein Schwert, Hermes den Wunderstab, Apoll die goldene Leyer." Frei mit dem Bogen richtete früher von Griechenland her, der vatikanische Gott den unsterblichen Arm, als Sonnen-Radius des Geistes, in die bezwungene Welt. Des Sieges gewifs sendete der König *der Musen* aus dem tiefsten Selbst, wie von der Sonne herab, unsichtbar strahlend, seegnende Blicke. Mit der Kraft der Wahrheit webte die mächtige Hand „aus Morgenduft und Sonnenklarheit" den Schleier der Dichtung. Alle Künste umschlang Ein Band, Alles war Kunst und That, Alles Blüthe und Frucht und Alles — Saamen!

[illegible] geworden, von denen sorglos die Eingebornen leben; da athmet die frische Pflanze, welche die grüne Stunde streut, die Natur, die, wie im Golf Neapels, Himmel und Hölle, das Paradies der Anmuth und die Donnergrotten der Schrecken aufschließt; unter den Alterthümern der Kunst noch allein die Kraft ewig blühender Jugend: da fällt von dem [illegible] Antlitz der [illegible] Welt der [illegible] Schleier; Ares brach sein Schwert, Hermes den Wurfspieß, Apoll die geflügelten Pfeile, Eros mit dem Bogen richtete früher vom Griechenland her, der vatikanische Gott den [illegible] Arm; als [illegible] des Geistes in die [illegible] Welt [illegible] gewiß sandte der König der Götter aus dem tiefsten Selbst, wie von der Sonne herab, unsichtbar strahlend, segnende Blicke. Mit der Kraft der Wahrheit, welche die mächtige Hand aus Morgenluft und Sonnenklarheit den Schleier der Dichtung. Alle Kräfte [illegible] Eine Hand. Alles war Kunst und That. Alles Blüthe und Kraft und Alles — Sonnenlicht.

VII.

Das Wiederaufleben der bildenden Künste in Italien.

Musivische Gemälde. Byzantinische Künstler. Plastik und Malerei in Pisa u. s. w.

Duccio und Cimabue.

Florenz: G i o t t o. Taddeo Gaddi. Giottino. Giovanni da Milano. A n d r e a O r c a g n a.

Siena: S i m o n d i M a r t i n o. Filippo Memmi. Ambruogio und Pietro L o r e n z e t t i. Berna und Andere. Simon und Jacopo d'Avanzi aus Bologna. Vivarini, Crivelli etc. aus Venedig.

Bildnerei: Nicholo, Giovanni, Andrea von Pisa. Brunelleschi. D o n a t e l l o. G h i b e r t i. L u c c a d e l l a R o b b i a. Rusticci. Sansovino.

Malerei: Massolino. M a s s a c c i o. F i e s o l e. B e n o z z o G o z z o l i. Andrea del Castagno. Alessio Baldovinetti. C o s i m o Roselli. Piero di Cosimo. F r a F i l i p p o L i p p i. Filippino. Sandro Boticelli. Ueberblick.

Wir haben gesehen, dafs durch die Völkerwanderung die alte Kunst der Griechen und Römer in ihren Werken gleichsam war begraben worden. In dem Bewufstsein der italischen Völker jedoch konnte sie nie völlig untergehen. Der Geist war freilich aus der Kunst entwichen, nur als Handwerk, als äusserliche Fertigkeit, lebte sie noch fort, und selbst diese Fertigkeit drohte, in immer rascherem Verfall gänzlich verloren zu gehen. Aber das Bedürfnifs, den Kirchen und anderen gottesdienstlichen Gebäuden einen würdigeren Schmuck zu verleihen, beschäftigte Malerei und Bildnerei fortwährend, wenn gleich nur in dem untergeordneten Verhältnisse einer blos dienenden Kunst. (S. 241.)

Pabst Leo der Grofse, derselbe, der den furchtbaren Attila zum Rückzuge von Rom bewog, liefs im Jahre 441 in der Basilika des heil. Paulus in Rom, am Wege nach Ostia, das gröfste Gewölbe mit Mosaik verzieren. In der nämlichen Kirche sind am Friese die Bildnisse sämmtlicher römischen Bischöfe von der ältesten christlichen Zeit an bis auf die neueste gemalt, unter ihnen die Bildnisse der 42 ersten Bischöfe noch auf Befehl desselben Leo gefertigt.

Als vor einigen Jahren diese prächtige Kirche abbrannte, wurde die alte Mosaik des Hauptgewölbes grofsentheils durch das Feuer zerstört. Nur noch wenige Reste sind davon sichtbar. Von den alten Bildnissen der Päbste hingegen sieht man noch die meisten, doch haben auch sie im Feuer gelitten.

Bald darauf, im Jahre 462, liefs Pabst Hilarius die Kapelle St. Johannes des Täufers und St. Johannes des Evangelisten im Lateran, und Simplicius die Kirche St. Maria Maggiore mit Mosaiken ausschmücken. Die Mosaiken der letzteren Kirche wurden auf dem zweiten Consilium von Ni-

caea 787, welches über den Bilderstreit gehalten wurde, schon als ein Beweis für das Alter der Bilderverehrung angeführt. Im siebenten und achten Jahrhundert liefsen die Päbste Benedict II, Servius I, Johann VII, Constantin, Gregor II, Zacharias, Paul I, Adrian I etc. die römischen Kirchen mit Mosaiken, Gemälden und Statuen verzieren. Der Charakter aller dieser frühen Arbeiten, ist eine grofse Strenge, Steifheit und Härte. Dabei erkennt man in ihnen eine gewisse Tiefe, die bald mit einer mageren Zierlichkeit halbverstandener Formen zu ringen und lange fort durch allgemeine, oft dürftige, bisweilen imponirende Züge den Mangel an belebtem, individuellem Ausdruck zu ergänzen scheint, der diese alte Kunstrichtung bestimmter charakterisirt, als die eigenthümliche Wirkung der Goldgründe und Heiligen-Scheine, die, noch späteren Meistern eigen, an die naive Sitte der alten Plastik *) erinnert, Edelsteine in die Augen-Höhlen ihrer Statuen zu setzen. —

Die Verfolgung der Bilderverehrer im oströmischen Reiche während des achten Jahrhunderts trieb viele *byzantinische* Künstler nach Italien. Ohnediefs war das Morgenland theils durch Handel, theils durch politische Verhältnisse mit dem Abendlande in fortwährendem Verkehr gestanden, und so kam es, dafs (S. 279.) die Italiener byzantinische Künstler kennen lernten, welche sich nun bald nicht allein über Italien, sondern sogar bis nach *Deutschland* verbreiteten: im Jahre 1070 liefs Pantaleone Castelli, ein römischer Consul in Constantinopel, Thüren von Bronze mit Basreliefs für die Paulskirche in Rom giefsen. Ungefähr um dieselbe Zeit kamen aus Constantinopel Mosaik-Arbeiter nach Venedig, um die daselbst neu erbaute Markuskirche mit den musivischen Gemälden auszuschmücken, welche theilweise noch erhalten sind. Auch sie zeigen noch die Härte und Steifheit der früher erwähnten. Etwas später, um das Jahr 1200, wird ein griechischer Maler

*) Feuerbach's Apoll. S. 213.

mit Namen Theophanes erwähnt, der sich in *Venedig* niedergelassen, und daselbst eine Schule eröffnet haben soll· Von Rumohr sagt im ersten Bande seiner italienischen Forschungen, S. 250. „dafs es ihm während vieljähriger Untersuchungen durchaus nicht gelungen sei, irgend ein Beispiel des Wiederaufstrebens und Fortschreitens der italienischen Kunst*übung* aufzufinden, dessen Alter den Anbeginn des zwölften Jahrhunderts übersteige." Er behauptet nämlich, alle Werke der Bildnerei und Malerei aus den Zeiten vor dem zwölften Jahrhundert, welche sich noch in Italien vorfinden, rührten ohne Ausnahme von byzantinischen Künstlern her, und den Italienern habe damals der Sinn, für die Kunst durchaus gefehlt: eine Behauptung, die sich, wie aus Rumohr's eigenen Untersuchungen hervorzugehen scheint, schweerlich in *so strengem* Sinne wird durchführen lassen, wie denn auch die Natur der Sache an sich schon sie zu beschränken scheint.

Es klingt unglaublich, dafs durch die Thätigkeit der Byzantiner in *Italien* Niemand zu ähnlichen Versuchen, mit ähnlich glücklichem Erfolge angeregt worden sei. Wie hätten jene Künstler, wie die Schule, die Theophanes (?) gründete, in einem Lande gedeihen können, das sich kurz vorher unter ähnlichen, lang fortwirkenden Bedingungen *aller* Theilnahme an mäfsig künstlerischer Thätigkeit entzogen hätte? Wie hätte die einheimische Darstellungs-Gabe, die uralte, später gerade in diesem Gebiete vollendete Gewandtheit der Italiener, die sich bald in verschiedenen Sphären des Lebens durch ruhelose Thätigkeit bewährte, dem Sinnenreitz solcher Bilder völlig und so lange widerstehen mögen? Rumohr selbst (II, 3) erkennt in der neueren Kunst „ein Werk der Steigerung längst schon wirksamer Kräfte, ein Werk des Wiedererwachens *vorhandener*, nur schlummernder Begriffe." Indessen ist nicht zu verkennen, dafs erst durch Freiheitsinn, durch Meerfahrt, Handel und Reichthum, mit anderen Worten: dafs durch die Folgen der Kreuzzüge die schlummernden Talente Italien's

erst *vollkräftig* geweckt wurden. Denn die Kreuzzüge warfen das Bewufstsein der Völker, die im Orient nur das Grab der Ideale, die sie suchten, gefunden, mächtig auf sich zurück. Die abendländischen Nationen mufsten daher streben, das Paradies in sich selbst, nicht in einem fernen Eldorado, zu finden, ihren Himmel sich *gegenwärtig* zu machen. Wirkte dieser Anstofs in Frankreich zuerst auf politische Wiedergeburt, so wirkte er in Italien zuerst auf die Kunst. In Deutschland entwickelte sich ächtes Bürgerthum, Kunst und Wissenschaft. In Frankreich brach sich die Macht der Vasallen, es hob sich die königliche Gewalt: in Italien hob sich mit der Liebe zur Freiheit der Durst nach Genufs, den der Reichthum als Frucht des neuen Verkehrs belebte, und mit ihm das Streben nach Schönheit, nach Kunst: *die Seele der Nation*. (S.237.)

Schon im dreizehnten und im Anfang des vierzehnten Jahrhunderts blühte unter den italienischen Städten die Kunst hauptsächlich im Nordwesten des Landes, — in Pisa. Es lag in der Natur der Sache, dafs die Plastik, die in Italien doch am wenigsten geleistet, zuerst sich hob. Denn in der Plastik wird zunächst mit architektonischem Sinne die Masse bezwungen: dem härtesten Material giebt der Geist die lebendigste, die menschliche Form: diese Arbeit gelingt ihm eher, als im ätherischen Elemente der Farben, dessen völlige Beherrschung einen sonnigeren Tag voraussetzt*). Nicholo von Pisa war schon ein lobenswerther Bildhauer, der sich nach antiken Relief's, die sich in seiner Vaterstadt erhalten hatten, bildete und in der Taufkirche zu *Pisa* (1260), im Dom zu *Lucca* und *Siena*, im S. Jacopo zu *Pistoja* und nach zweifelhafter Sage in der Dominikaner-Kirche zu *Bologna* beachtungswerthe Relief's hinterliefs. Schon *seine* Werke machen durch sinnige Wahl und Haltung fühlbar, wie wenig es den Byzantinern gelang, durch Anschauung des Antiken ihrer Aufgabe sich zu nähern. Uebertroffen wurde Nicholo

*) Vergl. Fiorillo Gesch. zeichn. Kunst. Ital. I. 2.

noch von seinem Sohne Giovanni, der den Stil *deutscher* Bildner kannte, und mit Geschick anzuwenden verstand. Er war nicht allein Plastiker, sondern auch Baumeister und errichtete in Pisa das berühmte Campo Santo, den anmuthvollsten Friedhof Italien's, von welchem die *Sage* geht, seine erste Leiche sei, nach hohem Alter, der jüngste Sohn eines Helden gewesen, der im Kampfe für das heilige Grab in Palästina den Tod gefunden.

Zur Zeit dieser Bildhauer und Baumeister stand in Pisa auch ein berühmter Maler auf, Giunta genannt. Er war, wie es seine Zeit mit sich brachte, ein Nachahmer der byzantinischen Maler und wurde, natürlich, von pisanischen Schriftstellern überschätzt. Nach Morrona, in seinem Werke *Pisa illustrata*, war er der Sohn eines gewissen Giudotto, und hat schon um das Jahr 1202 gemalt, aber noch 1255 geblüht. Noch im Jahre 1829 war in der Kirche Madonna degl' Angeli bei Assisi, die durch das grofse Erdbeben von 1832 zusammenstürzte, ein Cruzifix, welches als ein Werk von ihm galt. Ob die Inschrift keinen anderen gleichzeitigen Maler desselben Namens, wie man sagt, bezeichnete, bleibt dahin gestellt. Ueberhaupt bieten die Inschriften pisanischer Werke viele Schwierigkeiten und lassen über die Anfänge der pisanischen Kunst-Geschichte noch manche Aufklärung wünschen.

Ein anderer berühmter Maler dieser Zeit, war Guido oder Guidone *von Siena*. In der Kirche S. Domenico zu Siena findet sich noch ein Bild von ihm, welches die Madonna vorstellt, und nach der Inschrift, die Fiorillo in seiner Geschichte der zeichnenden Künste von ihrer Wiederauflebung bis auf die neueste Zeit, Band 1. S. 257, beibringt, im Jahre 1221 gemalt ist. Die Inschrift heifst naiv genug:

Me Guido de Senis diebus depinxit amenis.
Quem Christus lenis nullis velit agere penis.
A. D. MCCXXI.

was sich deutsch nur im Gottesacker-Stil wiedergeben läfst:

Guido von Siena lobesam
Malt' mich in Tagen sonder Gram,
Den Christus woll' in Gnaden
Mit keiner Strafe beladen.

Ein Schüler des Guido soll Duccio di Buoninsegna gewesen sein. Im Jahre 1275 malte er ein Altarblatt für die Kirche S. Maria Novella in *Florenz*, und 1310 für den *Dom* seiner Vaterstadt *Siena* ein grofses Gemälde, woran er drei Jahre lang arbeitete und welches „mehr als dreitausend Goldgulden“ kostete (?). Der grofse florentinische Erzgiefser Ghiberti, nach einem handschriftlichen Werke, welches von ihm in Florenz aufbewahrt wird, hat den Duccio höher geachtet, als selbst seinen berühmten Landsmann Cimabue.

Andrea Tafi, im Jahre 1213 geboren, soll nach Vasari und Baldinucci der Wiederhersteller des Mosaik in *Toskana* gewesen sein. Uebrigens war er nicht blos Mosaik-Arbeiter, sondern auch Maler. Ein Schüler von ihm (?), der räthselhafte Buffalmacco, blühte um 1250, und hatte nach unverbürgter Sage Antheil an den berühmten Freskomalereien im Campo Santo zu Pisa.

Ein anderer Maler dieses Zeitalters ist Margaritone *von Arezzo*, von welchem Vasari sagt, dafs er in der griechischen Manier gearbeitet habe. Er lebte noch im Jahre 1262.

Endlich kommen wir auf den berühmten toskanischen Künstler Giovanni Cimabue. Er und der alte einfache Duccio stehen als Maler, doch kaum schon so hoch, wie in anderer Beziehung Nicholo von Pisa als Plastiker, durch Ausbildung des Einzelnen, durch Ausdruck und Zeichnung der Köpfe, nicht blos der weiblichen, die den alten Meistern vorzüglich gelangen, über ihren Vorgängern. Sie sind die Erstgeburten der neuen Morgenröthe, die ersten Klänge des Memnon-Bildes, das bis dahin schweigend in trüber Mondes-Nacht gestanden. Sie lassen uns das Meer von Wohllaut,

die grofsen Fortschritte der italienischen Kunst ahnen, die sich *harmonisch* nach allen Seiten entwickelte und neben kleineren Meistern immer gröfsere hervorrief.

Giovanni Cimabue war im Jahre 1240 geboren und, wie Ernst Förster aus Rechnungs-Büchern nachgewiesen, noch im Jahre 1302 im Dom zu Pisa thätig. Vasari sagt, er sei ein Schüler derjenigen griechischen Künstler gewesen, welche die Regierung von Florenz kommen liefs, um die Kirche S. Maria Novella zu malen. Dafs er in griechischer Manier malte, die damals in grofsem Ruhme stand, sagt auch Ghiberti in der bereits erwähnten Handschrift. Uebrigens zeigt dieses auch ein Gemälde von ihm, welches noch vorhanden, und dessen Aechtheit über allen Zweifel erhoben ist. Inzwischen haben neuere Untersuchungen bewiesen, dafs nicht jene Griechen, sondern dafs Giunta von Pisa sein Meister war. Im Jahre 1253, also in seinem dreizehnten Jahre, hat er nämlich in der grofsen Kirche zu Assisi gearbeitet, und um eben diese Zeit führte Giunta von Pisa die Oberaufsicht über die Verzierungen in dieser Kirche. Jedenfalls folgte, wie auch Maler Koch in seiner „modernen Kunstchronik“ bemerkt, Cimabue dem Typus der Kunst-Tradition mit mehr Leben und Kunstfertigkeit, als seine Vorgänger. Landini, der gegen Ende des fünfzehnten Jahrhunderts lebte, rühmte in der Einleitung seines Commentars zu Dante's göttlicher Comödie, von Cimabue, dafs er zuerst die Körper in ihren natürlichen Verhältnissen und belebt dargestellt habe. Wie hoch Cimabue von den Florentinern geehrt wurde, zeigt folgender Vorfall: Als Karl von Anjou, der vom Pabst Clemens IV. zum König beider Sizilien gekrönt wurde, nach Florenz kam, führten ihn die Florentiner mit grofser Feierlichkeit in die Werkstätte des Cimabue, um ein Gemälde, woran dieser eben arbeitete, zu sehen. Dieses Gemälde, sein Hauptwerk, eine Madonna mit dem Kinde, von anbetenden Engeln umgeben, wurde nachher in einer glänzenden Prozession nach der Kirche S. Maria Novella getragen, wo es

noch heut zu Tage zu sehen ist. Alle Werke, die seinen Namen mit einigem Recht tragen, zeigen kindlichfrommen, nicht unkräftigen Sinn. Doch bei dieser ganzen, zum Theil auch der folgenden Zeit, die sich meist in heiligen Gegenständen, immer liebenswürdig, oft natürlich und in heiterer Seeligkeit, bewegte, könnte man an Euripides erinnern, der in einem Fragmente der Auge sagte:

Wen freuet nicht der Kinder unschuldvolles Spiel?

und in seinem rasenden Herkules:

Kindeslieb' hegt jede Brust!

Der hohe Sinn, der in den kindlichen Werken der ältesten Kunst schlummert, ist dabei nirgends zu verkennen.

Ein Zeitgenosse des Cimabue war Gaddo Gaddi, der eine grofse Malerschule stiftete, und im Jahre 1308 nach Rom berufen ward.

Aber als der eigentliche *Vater der neueren Malerei* ist zu allen Zeiten Giotto angesehen worden. Nach Baldinucci ist er im Jahre 1265, nach Vasari im Jahre 1276 geboren. Er war der Sohn eines Landmanns in dem toskanischen Dorfe Vespignano und mufste als Knabe die Heerde seines Vaters hüten. Cimabue, welcher ihn einst zufällig traf, als er eines seiner Schaafe auf eine Steinplatte abzeichnete, erkannte sogleich — so lautet die alte Künstler-Sage — sein ausgezeichnetes Talent, beredete den Vater, ihm den Knaben zu überlassen, und nahm ihn mit sich nach Florenz, um ihn hier zum gröfsten Maler seiner Zeit auszubilden. Die unsterblichen Dichter Dante, Petrarca, Boccaccio, auch Sacchetti, priesen seinen Ruhm, der sich bald über Italien's Gränzen hinaus verbreitete. Dante sagt in seinem Fegfeuer (XI, 94).

Als Maler sah man Cimabue blüh'n,
Jetzt sieht man über ihn den Giotto ragen,
Und jenes Glanz in trüber Nacht verglüh'n
(Streckfufs.)

Pabst Bonifacius der VIII. (starb 1303) rief ihn nach Rom, wo er für ihn arbeitete. Benedict der XI. (st. 1304) und Robert, König von Neapel, waren seine Gönner. Mehrere sagen, er sei hierauf von Pabst Clemens V. (st. 1314) aus Rom nach Avignon berufen worden, doch hat man dieser Angabe bestimmt widersprochen. Nachdem er sehr viele Werke ausgeführt, die in ganz Italien verbreitet wurden, starb er im Jahre 1336. Im Dom zu Florenz ist sein Grabmal.

Giotto malte nicht allein heilige Gegenstände, sondern auch Miniaturen und Porträte. Ueberdiefs arbeitete er in Mosaik und war zugleich Bildhauer und Baumeister. (S.278.) Nach seinem Plane ist der Glockenthurm des Dom's in Florenz errichtet, den er auch mit Relief's von seiner Hand schmückte. Selbst die Dichtkunst war ihm nicht fremd, wie eine Canzone lehrt, welche noch vorhanden ist. v. Rumohr hat sie mitgetheilt (II, 51).

Giotto wufste die bewegte Zeit, in der er lebte, die grofsen Individualitäten, die in ihr aufgetreten waren, als Künstler zu fassen: er verliefs die griechische Manier, die bis auf ihn die herrschende gewesen war, und legte sich auf ein fleifsiges Studium der Natur und hierin bestand sein Hauptverdienst. Früher waren bestimmte Formen, feste Typen, von den Malern immer wiederholt worden, daher sehen fast alle Köpfe jener alten Meister einander gleich. Giotto gab seinen Figuren zuerst einen individuellen, den lebendigen Ausdruck der Natur; statt der alten Härte, Weichheit und Grazie und bekleidete sie mit einem natürlichen Faltenwurf. Auch die technische Seite der Malerei hat ihm viel zu danken. Er wufste seine Farben dünner und leichter aufzutragen, als die früheren Maler, welche durch eine Beimischung von Wachs ihre Pigmente zähe gemacht hatten.

Diejenigen Werke des Giotto, deren Aechtheit keinem Zweifel unterliegen, sind: eine Madonna in der Kirche S. Croce in Florenz, worauf des Malers Name steht; eine Madonna in der Kathedrale zu Padua, — die Petrarca einst

esafs, und in seinem Testamente dieser Kirche vermachte; das Schifflein Petri in der Kapuzinerkirche zu Rom, und einige Wandmalereien in der Kirche des heiligen Franziskus zu Assisi. Man sieht aus seinen Werken, dafs er nicht blos durch vielseitige Auffassung des Lebens, durch Handlung und Ausdruck, dafs er bei *jener* Strenge, welche die noch verschlossene Zeit mit sich brachte, selbst durch Gewandtheit, Wahl und Maafs alle ältere, durch Komposition viele spätere grofse Maler übertroffen, und die Bahn gebrochen hat, auf der die italische Kunst, die durch ihn Selbstständigkeit gewonnen, kräftig fortschritt. Hirt nennt ihn kühn den Dante der Malerei. Indefs stehen spätere Maler höher über ihm, als spätere Dichter Italien's über Dante. Man konnte von ihm sagen: „er erbte den Pinsel seines Lehrers Cimabue und vermachte ihn gleich dem Scepter einer ruhmvollen Dynastie seinen Nachfolgern."

Giotto hatte zahlreiche Schüler, von welchen Taddeo di Gaddo sich am treuesten an den Stil seines Lehrers hielt. Auch dieser Künstler war nicht allein Maler, sondern auch Baumeister; er soll die alte Brücke zu Florenz nach der Ueberschwemmung von 1333 wieder hergestellt haben. Das älteste unbezweifelt ächte Werk, welches sich von ihm erhalten hat, ist ein kleines bemaltes Hausaltärchen, das jetzt in der Königlich Preufsischen Bilder-Gallerie aufbewahrt wird. Nach der lateinischen Inschrift ist es im Monat September 1334 gemalt. In der Kirche S. Croce zu Florenz werden ihm einige Wand-Malereien zugeschrieben. Seine Köpfe haben noch mehr Durchbildung, als die des Giotto, doch führen manche seiner Werke, wie viele andere seiner jüngeren Zeitgenossen, den Namen des letzteren. Einige erregten die Vermuthung, er sei mit *norddeutschen* Meistern in Berührung gestanden. Nach Vasari wäre er im Jahre 1350 gestorben; v. Rumohr (Bd. 2. S. 81.) hat aber aus Urkunden, die im Dom zu Florenz aufbewahrt werden, nachge-

wiesen, dafs ihm noch am 20. August 1366 eine Arbeit für den Dom aufgetragen worden.

Unter den Nachfolgern des Giotto ist vor allen ein gewisser Maso, oder Tomaso zu nennen, der ein Sohn des Stefano aus Florenz, eines Enkels von Giotto, war, und von seinen Mitbürgern, weil er die Manier des Giotto so glücklich nachahmte, den Beinamen Giottino (Giotto im Diminutiv) erhielt. Von ihm sieht man noch Malereien in der Kapelle Bardi zur äufsersten Linken des Chors in der Kirche S. Croce in Florenz. v. Rumohr urtheilt (Bd. 2, S. 82) folgender Maafsen über ihn: „Sichtlich kannte er bereits, wie glückliche Wendungen der Arme und Häupter darlegen, die menschliche Gestalt ungleich besser, als Giotto und selbst als Taddeo, der jenen wohl in der Anmuth übertrifft, doch in der Zeichnung, im Charakter, im Ausdruck ernster und feierlicher Stimmungen, weit hinter ihm zurückgeblieben ist,“ welches letztere Hirt jedoch läugnen will.

Wir kommen nun auf einen Maler, der lange Zeit nicht gehörig gewürdigt worden ist, und den erst v. Rumohr (Bd. 2. S. 83 ff.) wieder zu Ehren gebracht hat. Es ist Giovanni di Milano. Vasari, der ihn auch Giovanni Milanese nennt, wornach er aus Mailand gebürtig wäre, erzählt von ihm, er sei ein Schüler oder Gehülfe des Taddeo Gaddi gewesen. Auf einer Altartafel, welche von ihm in der Akademie zu Florenz aufbewahrt wird, lieset man seinen Namen mit der Jahrzahl 1365. Seine Figuren zeichnen sich durch hohe Zartheit und Anmuth, nicht minder durch eine grofse Sauberkeit und Vollendung aus.

Um die Mitte des vierzehnten Jahrhunderts blühte in Florenz der berühmte Andrea Orcagna. Auch er war Maler, Bildner und Baumeister. Sein eigentlicher Name war Andrea di Cione; aufserdem hatte er den Beinamen l'Arcagnuolo erhalten. Der Name Orcagna, unter welchem er im Munde der Italiener lebt, ist nichts als eine Verkürzung

dieses Beinamens. Seine berühmteste Altartafel sieht man in der Kirche S. Maria Novella zu Florenz. Auf diesem Bilde liest man seinen Namen mit der Jahrzahl 1357. Wie treu und mit welchem Bewufstsein er sich an die Natur hielt, zeigt unter anderen auch der Umstand, dafs er (wie ich glaube) unter allen neuen Künstlern *der erste war, der sein eigenes Porträt verfertigte.* Dasselbe findet sich in einem grofsen Relief von ihm an der Rückseite der Kapelle der Madonna in der Kirche Orsanmichele zu Florenz. Von ihm ist auch das Porträt des Dante gemalt, welches man in dem Dome zu Florenz sieht. In S. Maria zu Florenz malte er das jüngste Gericht, die Hölle und das Paradies nach Dante's göttlicher Komödie, und denselben Gegenstand führte er (?) auf dem berühmten Kirchhofe (Campo Santo) zu Pisa aus, wo er seine Freunde in der himmlischen Glorie, seine Feinde aber in den höllischen Flammen abbildete. Er hatte einen Bruder Bernardo, der auch Künstler war, und von welchem sich auf dem Kirchhofe zu Pisa gleichfalls noch Arbeiten finden.

Was Giotto für die Kunst in Florenz, das war Simone di Martino *in Siena.* Er war Giotto's Zeitgenosse und starb nur sechs Jahre nach ihm, im Jahre 1344. Dafs Giotto's Kunst auch auf die Sienesen mächtig wirkte, ist anerkannt. Einige halten den Simon für einen Schüler Giotto's. Bei Vasari und Fiorillo kommt er unter dem Namen Simone Memmi vor. Diese Verwechselung der Namen hat ihren Grund darin, dafs Simon di Martino mehrere Werke in Gemeinschaft mit einem anderen Maler von Siena, dem Filippo Memmi ausgeführt hat. Man übersah nämlich bei Lesung der Inschrift, worin sich beide Maler genannt haben, den Namen Martini und hielt, in Folge dessen, den Simone di Martino und den Filippo Memmi für Brüder. Als Zeitgenossen und Künstler von gleichem Bestreben, geben sie sich durch ihr gemeinschaftliches Arbeiten kund. Brüder oder Anverwandte desselben Namens waren sie indessen keineswegs, wie Rumohr in den mehrerwähnten italienischen Forschungen (Bd. 2. S. 93. ff.) aufser Zweifel gesetzt hat.

Simone di Martino verliefs den harten typischen Stil der früheren Maler, und wandte sich mit sienesischer Kraft, doch minder frei, als Giotto, zum Studium der Natur und darin besteht sein eigenthümliches Verdienst. Eine der Arbeiten, welche er in Gemeinschaft mit Filippo Memmi ausführte, und worauf der Name beider Künstler steht, sieht man in der grofsherzoglichen Bilder-Gallerie zu Florenz. Die Jahrzahl daran ist 1332 oder 33.

Im Kapitelsaal der Spanier im Kloster S. Maria Novella zu Florenz, findet sich ein grofses Wandgemälde, das man seit Vasari allgemein dem Simone di Martino zuschrieb, v. Rumohr aber (Bd. 2. S. 97.) für das Werk irgend eines unbekannten florentinischen Meisters hält. In diesem Gemälde kommen die Bildnisse des Petrarca und seiner gefeierten Laura vor, welche durch Kupferstiche hinlänglich bekannt sind. Mag nun dieses Bild von Simone di Memmi herrühren, oder nicht; dafs dieser Künstler das Bildnifs der Laura malte, wissen wir aus zwei Sonetten, in welchem ihm Petrarca deswegen das gröfste Lob ertheilt. Sehr unzuverlässig sind die Angaben, die Lasinio in dem bekannten Werke über den Campo Santo zu Pisa über ihn mittheilt.

Zunächst verdienen zwei Brüder genannt zu werden, Ambruogio und Pietro di Lorenzo oder Lorenzetti. Auch sie waren Sieneser und blüheten um's Jahr 1342. Von Ambruogio sieht man mehrere Arbeiten im Stadthause zu Siena, mit seines Namens Unterschrift und der Jahrzahl. Von Pietro hat sich nur ein Bild erhalten, das durch die Inschrift als unbezweifelt ächt zu erkennen ist, und im Dome zu Siena gesehen wird. Beide Brüder heifsen auch in Italien Pietro und Ambruogio Lauriati. Ambruogio ist ohne Zweifel der erste *sienesische* Maler, der *Allegorieen* und grofse erfindungsreiche Kompositionen mit *Landschaften* malte. Auf einer der letzteren, welche Ghiberti in der erwähnten Handschrift so schön beschrieben hat, kommen sogar Sturm, Blitz

und Hagel, auch Pferde vor, doch soll ihn in der Thier-Malerei **B e r n a** übertroffen haben.

Damals arbeiteten viele sienesische Maler auch in Florenz und man kann die alte sienesische und florentinische Richtung — fast als gleichzeitige Ausbildungen der einen, sog. toskanischen Kunst betrachten, die wiederum den übrigen Kunstregungen Italien's verwandt war: **B a r n a** oder **B e r n a** aus Siena, **A n g e l o G a d d i**, **N i c o l o d i P i e t r o** aus Florenz, **F r a n c e s c o T r a i n i** aus Pisa, Schüler des Orcagna, **G h e r a r d o S t a r n i n a**, **L o r e n z o d e B i c c i** arbeiteten in der durch Giotto zuerst angeregten Kunstrichtung (Giottesken-Manier) weiter, bis zum Zeitalter des Masaccio und Fiesole.

Von **S p i n e l l o** aus *Arezzo*, einem Schüler des Jacopo del Casentino oder da Pratovecchio, sollen sich nach **L a n z i** noch mehrere Werke in Arezzo finden. Ihm legt v. **R u m o h r** mehrere Malereien in der Kirche Francesco zu Assisi zu, die sonst für Werke des Giotto galten. Ohne Zweifel befinden sich die schönsten Werke des Spinello zu Florenz in der Kirche S. Miniato in Monte. Sie sind wundervoll, für ihre Zeit.

Unter den bedeutenderen Künstlern dieser Periode verdienen auch noch die beiden Brüder **S i m o n e** und **J a c o p o d'A v a n z i** aus *Bologna* erwähnt zu werden. Der erstere malte zumeist Madonnen, der letztere Cruzifixe. Von dem letzteren sieht man noch eine grofse Kreuzigung in der Kirche des heiligen Antonius zu Padua. Von beiden sollen sich in Bologna in einigen Kirchen z. B. in S. Stefano noch ächte Malereien finden. **M i c h e l - A n g e l o B u o n a r r o t i** selbst soll sie wegen eines gewissen Feuers im Ausdruck gelobt haben. In ihnen blickt unmerklich jener Geist hervor, der sich später in **F r a n c i a**'s Werken vollendet ausspricht.

Wir haben früher gesehen, dafs schon im Jahre 1200 byzantinische Künstler in Venedig eine Künstlerschule angelegt hatten. In dieser bildeten sich allmählig einheimische

Künstler. In der zweiten Hälfte des vierzehnten und im fünfzehnten Jahrhundert haben sich als venetianische Maler besonders mehrere Glieder einer Familie Vivarini ausgezeichnet, die von der Insel Murano stammen. Zeitgenossen dieser Vivarini's waren, die venetianischen Maler Bernardino von *Murano*, Donato und Carlo Crivelli. Von den Vivarini's und von Donato sieht man noch Arbeiten in der Akademie der schönen Künste zu Venedig, und von Carlo Crivelli in der Bilder-Gallerie der Brera zu Mailand, drei Gemälde, wovon das gröfste mit der Jahrzahl 1412 bezeichnet und in Scholler's italienischer Reise zuerst mit Bestimmtheit gewürdigt ist. Diese Werke zeigen ein sehr fleifsiges Studium der Natur und grofse Kraft des Kolorits, so dafs sich in ihnen schon die spätere Richtung der *venetianischen* Schule bevorwortet.

Ueberhaupt kündigt sich in dieser frühen Periode wenn wir die gegenseitigen Verhältnisse ihrer Werke überschauen, der Geist der nächsten Epochen auf eine bewunderungswürdige, allseitig-einfache Weise überall an: so in Siena, wie wir sahen, durch Simon di Martino, in Florenz durch *Giotto*, und später und individueller durch Orcagna. Dieser zeigte uns, wie die Florentiner im Durchschnitt, eine mehr geistige Richtung, als die Sienesen, und gröfsere Freiheit und Tiefe, als seine meisten Zeitgenossen. In Vielem zwar folgte er noch mit Begeisterung dem alten christlichen Kunst-Typus, wand sich aber im Ganzen mit Freiheit schon vom Dienst der Kirche los, machte sich selbst, wie Sie wissen, seine Freunde und Feinde zum eigentlichen Gegenstand seiner Kunst, und bildete mit dem Sienesen Ambruogio den *bestimmten* Uebergang in die ernste, doch liebenswürdig-einfache Natur-Malerei des Masaccio (S. 280.), während der Geist der anderen Florentiner, deren Bilder in ihrer zarten, ideellen Haltung gleich Gebeten erscheinen, in der reinen Frömmigkeit wieder aufersteht, die in Fiesole's Werken athmet und lebt.

Wir haben bisher die früheren Bestrebungen in der Ma-

lerei verfolgt, und wollen nun auch Einiges über das beibringen, was in dieser und der nächstfolgenden Zeit in der *Bildnerei* geleistet wurde. Nicholo und Giovanni von *Pisa* sind schon oben genannt worden. Was für die Malerei Giotto in Florenz, Simon di Martino in Siena, war Nicholo und Giovanni für die Plastik in Pisa. Auch Andrea von *Pisa* verdient hier noch erwähnt zu werden. Von ihm ist eine der grofsen Erzthüren an der Taufkapelle S. Giovanni in Florenz.

Der geniale Baumeister Filippo Brunelleschi, der am Dome zu Florenz die Kuppel gebaut hat, welche selbst Michel-Angelo für unübertrefflich erklärte, war in seiner Jugend auch Bildner gewesen, und hatte sich durch eine erweiterte Anwendung der Perspektive und durch kraftvolle, im Ausdruck selbst edle Behandlung ein Verdienst um die Kunst erworben.

Von noch gröfserem Einflusse auf die Bildnerei war der Florentiner Donato, gewöhnlich Donatello genannt. Seine Gestalten entbehren jedoch der Grazie; entweder sind sie, wie seine Magdalena in der Taufkapelle S. Giovanni zu Florenz und seine Judith ebendaselbst auf dem Platze vor dem alten grofsherzoglichen Palast, von lauter Knochen und ganz hager, oder sie haben eine übermäfsige Fülle des Fleisches und erscheinen wie gemästet: so mehrere seiner Pferd-Gestalten, so die tanzenden Kinder auf einem Marmor-Relief in der grofsherzoglichen Gallerie daselbst. In dieser Weise übertrieb er kühn auf beiden Seiten, indem er entweder zu wenig oder zu viel that. Dafs er indessen in Bewegung, Stellung und Gewandung auch ein bestimmtes Maafs zu halten wufste, zeigt vor Allem sein berühmter Kahlkopf (Zuccone) am Thurm des florentinischen Doms, und da sein Streben ganz besonders dahin gerichtet war, den menschlichen Körper genau kennen zu lernen, so wird ihm immer das Lob einer die Fortschritte der Kunst fördernden Thätigkeit bleiben, wie ihm denn auch der grofse Michel-Angelo seine Achtung nicht versagte

Eine entgegengesetzte geistige Richtung verfolgte der Florentiner Lorenzo Ghiberti. Bei ihm ist Alles Grazie und Lieblichkeit. Für die Taufkapelle in Florenz sollte eine grofse Thüre in Bronze gegossen werden, und man schrieb eine Preisbewerbung aus, um nach den Probe-Arbeiten der Bildner dieses ehrenvolle Geschäft nur dem Würdigsten zu übertragen. Ghiberti arbeitete als Probe ein kleines Relief in Erz, welches das Opfer Abraham's vorstellt, und noch heute in der grofsherzoglichen Gallerie zu sehen ist. Er erhielt als Siegespreis die Bestellung der grofsen bronzenen Thüre und führte dieselbe so vortrefflich aus, dafs Michel-Angelo Buonarroti erklärte, die Thürflügel des Ghiberti seien werth, die Pforten des Paradieses zu schmücken. Diese Aeusserung des gröfsten Bildners der Modernen ist besonders deswegen höchst merkwürdig, weil der Charakter von Ghiberti's Kunst dem der seinigen gerade entgegen ist. — Den strengeren Anforderungen der Plastik werden diese Thüren nie genügen. Ihre Anordnung ist nämlich durchaus malerisch. Sieht man aber über diesen ursprünglichen, durch Anschauung selbst griechischer Werke zum Theil berechtigten Mangel hinweg, so erscheinen die einzelnen Gruppen in aufserordentlicher Vortrefflichkeit und Anmuth. Merkwürdig ist, dafs die Relief's dieser bronzenen Thüren, welche sämmtlich Scenen aus der biblischen Geschichte vorstellen, eine weit gröfsere Anwendung von der Perspektive machen, als selbst alle damaligen Malereien, da doch die Perspektive der Plastik eigentlich nur in untergeordnetem Sinne angehört, und in ihrer höchsten Ausbildung ein fast ausschliefsliches Eigenthum der Malerei ist.

Erinnern wir uns dabei, dafs der Geist des italienischen Mittelalters überhaupt mehr malerisch, als plastisch war, so überrascht oder erfreut uns sogleich ein höchst ausgezeichneter plastischer Künstler, Lucca della Robbia, der 1439 — 1460 blühte. Er arbeitete viel in gebrannter Erde und in Florenz werden eine Menge unbedeutender Werke der Art

für seine Arbeiten ausgegeben. Von diesen Figuren auch den anerkannt ächten, kann man schon deswegen keinen Schlufs auf das Ganze machen, was er zu leisten vermochte, weil der Schmelz, womit die Figuren im Brennofen überzogen wurden, ihre eigenthümliche Behandlung nicht erkennen läfst. Das Hauptwerk des Lucca della Robbia isi ein grofses Relief in weifsem Marmor, das eine Gruppe von Knaben vorstellt, welche sich mit Musik beschäftigen. Früher war es im Dom zu Florenz unter der Orgel, neuerdings ist es in die grofsherzogliche Gallerie gebracht worden. Man erkennt, scheint mir, in diesem Relief, dafs Lucca della Robbia *die plastischen Kenntnisse des* Donatello *mit der Grazie des* Ghiberti *zu vereinen wufste.* Die Anordnung ist eigenthümlich plastisch, und die Figuren von der zierlichsten Anmuth. Rumohr nennt den (B. 2. S. 287.) Lucca mit Recht *das entschiedendste Bildner-Talent der neueren Kunstgeschichte.*

Als plastische Künstler sind noch Andrea, genannt Verocchio, und Antonio Palaiuolo zu erwähnen. Beide waren auch Maler. Ihr Bestreben gieng auf anatomische Genauigkeit der Darstellung. Jedoch zeigte Verocchio mehr Geschmack und Anmuth, als Palaiuolo. Dieser liebte das Uebertriebene und Gezwungene, jener war einfacher und folgte mehr der Antike. Von Verocchio sieht man eine gute Erz-Statue in der grofsherzoglichen Gallerie zu Florenz, und einen bronzenen Knaben mit einem Fisch auf dem Brunnen im Hofe des alten Palastes der Mediceer. Von Palaiuolo, der 1498 in Rom starb, ist in der Peterskirche das bronzene Grabmal eines Pabstes. Seine Malereien sind schwach, seine Kupferstiche selten.

Als Schüler des Andrea Verocchio ist Giovanni Francesco Rusticci zu nennen, als Schüler des Palaiuolo Andrea Conducci, genannt Sansovino. Beide suchten die dürftigen und harten anatomischen Formen und die unbeholfenen, schweerfälligen Bewegungen ihrer Meister zu mäfsi-

gen, vermochten aber nicht, den einfachen plastischen Geist Lucca della Robbia's wieder zu gebären.

Die Figuren der bisherigen Maler drückten meistens nur ganze Klassen von Menschen aus, selten *bestimmt* individuelle Charaktere. (S.375.) Nun aber treten wir in die Zeit, wo der Kunst ein völliger Umschwung bevorstand, indem sie in der ersten Hälfte des fünfzehnten Jahrhunderts, durch die Bemühungen zweier ausgezeichneter Florentiner, des Fra Beato Angelico da Fiesole und des Masaccio mit entschiedenem Glücke zur Darstellung individueller Charaktere fortschritt. Die Komposition wird allmählig vermittelter, die Abstufung der Schönheit lebendiger, die Bildung der Figuren voller, gerundeter, die *Physiognomie* sprechender. Und wie es der Kunst gelang, den vollen Inhalt der Gestalten, den eigenthümlichen Geist der mannigfaltigen Personen, die sie darstellt, in ihrem Antlitz *auszuprägen*; so blickt aus diesen Köpfen, wie aus lebendigen *Augen*, der Geist dieser Epoche hervor: er läfst das treueste Miniatur-Bild seines ganzen Wesens in eben diesen Physiognomieen erkennen.

Einer der unmittelbaren Vorgänger des Masaccio war Massolino da Panicale. Er war in seiner Jugend Goldschmidt und Bildner, und ein Schüler des Lorenzo Ghiberti gewesen, doch legte er sich schon frühe auf die Malerei, worin Gherardo Starnina sein Lehrer war. Seine Hauptarbeit sieht man in derselben Kapelle Brancacci in der Karmeliter-Kirche zu Florenz, welche auch die Hauptwerke des Masaccio enthält. Ihm gelang schon der Ausdruck bestimmter Physiognomieen und die Anwendung der Perspektive besser, als seinen Vorgängern.

Masaccio war im Anfang des fünfzehnten Jahrhunderts, Manche sagen 1402, in dem Städtchen S. Giovanni im Arnothale südlich von Florenz geboren. Fiorillo versichert, (Bd. 1. S. 277.), sein eigentlicher Name sei Tomaso Guidi gewesen. Um die Zeit, in welcher er nach Vasari lebte, gab es auch einen florentinischen Metallarbeiter mit Namen

Tomaso di Bartolomeo, und Rumohr (Bd. 2. S. 244.) hält es nicht für unwahrscheinlich, dafs beide ein und dieselbe Person gewesen (?). In Rom fertigte er in seinen früheren Jahren einige Wandmalereien in der Basilika S. Clemente. Auf die Nachricht aber, dafs Cosmus von Medicis, der ihn begünstigte, aus der Verbannung, worin er gelebt, nach Florenz zurückberufen sei, gieng auch er dahin zurück. Er war sein eigener Lehrer, gewann durch die Tüchtigkeit seiner Leistungen die Freundschaft des stolzen Brunellesco und starb nach einem äufserst dürftigen Leben in seinen besten Jahren 1443 und nach dem was Ghiberti in der „Chronik seiner Vaterstadt“ (übersetzt von Hagen) erzählt, ist nicht zu zweifeln, dafs er Gift bekommen. Seine vorzüglichsten Werke, Wandmalereien in der Kapelle Brancacci in der Kirche der Karmeliter zu Florenz, sind von Mengs übermalt worden. (S.419.) In seinen ersten Arbeiten hat er sich schon merklich von der alten Manier entfernt, die er in seinen späteren gebrochen, ja überwunden hat.

Fra Giovanni Angelico da Fiesole, Dominikanermönch, zuerst im Kloster S. Marco in Florenz, dann im Kloster S. Domenico zwischen Florenz und Fiesole, zuletzt in Rom. Er malte zuerst Miniaturen in Chor-Büchern, später eine Menge gröfserer Tafeln, deren noch viele vorhanden sind. Alle seine Werke sind mild und sanft, lieblich rührend, seine Köpfe haben den Charakter eines stillen Friedens, ja eines wahrhaften Klosterlebens, doch sind sie in dieser Sphäre allerdings nicht ohne Mannigfaltigkeit. An Zierlichkeit der Figuren steht er weit über Masaccio, von welchem er jedoch im Ausdruck weit übertroffen wird. Auch seine Gruppirung ist gewöhnlich noch die der früheren Maler. Sein Hauptwerk sieht man an der grofsen Hinterwand des Kapitel-Saales im Kloster S. Marco zu Florenz. Ein anderes vortreffliches Altarbild von ihm besitzt die Kirche des Klosters S. Domenico, in welchem er einst gelebt. Seine herrlichen Fresken in der Kapelle des heiligen Nicolaus im Vatikan zu Rom,

in der Nähe von Raphael's Stanzen, sind erst durch Hirt's Bemühungen den Reisenden zugänglich geworden.

Der ausgezeichnetste Schüler des Fiesole war der Florentiner Benozzo Gozzoli. Seine frühesten Bilder mit der Jahrzahl 1450 bezeichnet, sind noch fast ganz in der Manier des Fiesole ausgeführt. Später studirte er mit Fleiſs die Werke des Masaccio, und suchte, wie nach meiner Ueberzeugung seine *Werke* beweisen, — *diesen und seinen Lehrer* Fiesole *gleichsam in sich zu vereinen*. Seine vorzüglichsten Malereien sieht man in der Hauskapelle des Palastes Riccardi zu Florenz, im Campo Santo zu Pisa, in dem florentinischen Städtchen S. Gemigniano und an einigen anderen Orten. Er starb im Jahre 1478 und die Pisaner setzten ihm ein Denkmal.

Masaccio mäſsigte mit gesunder Kraft den Flug der Begeisterung, die Giotto's Schule zum Theil noch im Sinne des alten Kirchen-Stils beherrschte: er suchte die Wahrheit des Schönen im Natürlichen, selbst im Alltäglichen. Dabei leitete ihn Treue und ehrbare Einfalt.

Fiesole war seine ergänzende Seite: ihn beherrschte der Durst nach himmlischer Grazie. Sein Malen ist ein Hände-Falten zum „Gebete," ein stiller Erguſs paradiesischer Freude und Inbrunst.

Rühmt man an ihm die „lieblich rührende und tiefe Farbe, die ohne Schatten doch so wahr, ohne Weiſse so blendend und überzeugend ist," so preise man an Masaccio die Treue und die Einsicht, wie in der Kraft, Rundung und Anordnung der Gestalten, so in der Vertheilung des Lichtes und der Schatten, in der Schärfe der Beleuchtung oft bei mäſsiger Schatten-Gebung. Beide ergänzen sich in Allem einander. Jener ladet uns in den Himmel ein, dieser in die volle gesunde Welt.

Mit Fiesole's Grazie verband Benozzo Gozzoli schuldlose Lebenslust: in fröhlicher Laune bewegt sich die ehrbare Einfalt seiner edlen Welt-Anschauung, gerade so weit, als

seine Zeit diese Elemente zu paaren wufste. Das nationale, selbst häusliche Leben seiner Tage spiegeln seine Schöpfungen veredelt wieder. In all diesen, fast in allen Künstlern des fünfzehnten Jahrhunderts lebte, wenn gleich mit weniger Freiheit, doch ungetheilt und offen, jene, wie Koch sich ausdrückt, „ungeheuchelte Aufrichtigkeit und Ehrlichkeit," die wir an den *altdeutschen* Meistern, der niederländischen Schule bewundern, „wo besonders van Eyk dem erhabenen Kirchen-Stil huldigte." Ja, auch in dieser Beziehung müssen wir die italienischen Maler und Plastiker dieser Zeit, wie oben die früheren, vergleichen, aber von untergeordneten Eigenheiten absehen. Koch erwähnt Benozzo und Ghiberti in Einer Reihe, ich möchte jenen dem Lucca della Robbia vergleichen und mit Hirt Masaccio dem Donatello, Fiesole dem Ghiberti. Soll nämlich Masaccio mit dem schwächeren, obwohl kühnen Donatello, dann darf, weil beide eine Mitte bilden, Benozzo sicher mit Robbia verglichen werden, wenn auch dieser, der alles Aeltere in seiner Kunst abschliefst, vielleicht noch höher steht als Benozzo.

Einer der Nachfolger des Masaccio war Andrea del Castagno, der im Jahre 1406 geboren war und zuerst unter den florentinischen Künstlern die *Oelmalerei* einführte. Man erzählt, *der Niederländer* Johann van Eyk habe die Kunst, in Oel zu malen, erfunden. Von ihm habe ein gewisser Antonello von *Messina* das Geheimnifs erhalten, nach Italien gebracht und dem Domenico Veneziano mitgetheilt. Dieser kam nach Florenz und Andrea del Castagno, schlofs sich, um ihm das kostbare Geheimnifs abzulisten, mit heuchlerischem Freundlichthun an ihn. Kaum aber hatte Jener ihm die Kunst mitgetheilt, so brachte, wie man sagt, Andrea den Betrogenen auf die schrecklichste Weise um's Leben, damit er allein im Besitze des Geheimnisses bleibe. (S.401.) Von diesem Andrea del Castagno sieht man noch ein Werk in der Sammlung der Akademie zu Florenz, ohne Kunstwerth. In Castagno's Hand war die Oelmalerei nur

Technik, in der Hand des Erfinders Herrschaft über das Material. Nur der wahre Künstler vermag dem Stoff Geist einzuhauchen.

Ein anderer Florentiner, Alessio Baldovinetti, der 1425 geboren war, hielt sich gleichfalls mit schwachem Erfolge an Masaccio. Sein Schüler soll Cosimo Rosselli gewesen sein. Er arbeitete in der sixtinischen Kapelle im Vatikan zu Rom mit jenen meist florentinischen Künstlern, die Pabst Sixtus IV. dahin berief, „um den Malern einen Wettstreit zu eröffnen, wie früher der florentinische Magistrat Plastiker zusammen berufen.“ Bald bemerkte Cosimo, dafs der Pabst von der Kunst so viel als Nichts verstehe und trachtete nun auf jede Weise seinen Arbeiten das Wohlgefallen desselben zu erwerben. Zu dem Ende brauchte er zu seinen Bildern lauter gesättigte grelle Farben, und brachte, statt der Lichter, zahlreiche Vergoldungen an. Das gefiel dem Pabst wirklich so gut, dafs er ihn allen anderen Malern vorzog. Ein Schüler des Cosimo Rosselli war Piero di Cosimo.

Ein berühmter Maler, der mit Masaccio in Verbindung stand und seinem Einflusse sich hingab, war Fra Filippo Lippi. Man hatte ihn in seiner frühesten Jugend in das Karmeliter-Kloster zu Florenz gebracht, wo sich bald seine grofsen künstlerischen Anlagen hervorthaten. Cosmus von Medici, der ihm wohlwollte, gab ihm Gelegenheit, dieselben auszubilden, und der junge Mönch brachte es bald zu ungewöhnlichen Erfolgen. Dennoch zersplitterte er seine seltenen Kräfte durch ein ausschweifendes Leben. Um ihn zu nöthigen, ein angefangenes Wandgemälde im alten Rathspalaste (Palazzo vecchio) zu vollenden, mufste Cosmus einmal — wie die Chronik des Ghiberti meldet — ihn in das Zimmer einschliefsen lassen; er aber zerschnitt bei Nacht sein Bett, liefs sich an den Leinen zum Fenster hinab, um der Haft zu entgehen, und warf sich gleich darauf in wahrhaft romantische Liebesabentheuer. In Ancona bestieg er, eines Tages vorher,

mit mehreren lockeren Gesellen einen Kahn, um spazieren zu fahren. Sie verliefsen den Hafen, und kamen bald zu einem Schiffe, welches ruhig in einer nahen Bucht lag. Plötzlich sahen sie sich von der Mannschaft des Fahrzeugs gefangen und nach Tunis geführt, wo indessen Lippi's Kunst freundliche Aufnahme fand. Als er in der Folge nach Florenz zurück gekommen war, bewegte sich sein Leben fortwährend in erstaunlichen Wechseln bis an seinen Tod. Seine Hauptarbeiten sieht man in der Kathedrale zu Spoleto, wo er 1469, wahrscheinlich an Gift, gestorben ist, als er eben vom Pabste seines Ordens-Gelübdes entbunden worden war.

Sein natürlicher Sohn Filippino und sein Schüler Sandro Botticelli waren auch angesehene Maler.

Die bildende Kunst hatte sich damals mit der Natur befreundet, von den grofsen, in Lucca und in Benozzo vereinigten Seiten, vor Allem die eine, die *Malerei* mehr die sogenannte sinnliche, die *Plastik* mehr die Seite des Studiums aufgefafst, und eine kritische Zeit vorbereitet, wo sie das Ansehen eines jungen Kranken gewonnen, dessen Organismus eine grofse Entwickelung zu bestehen hat. Heilende Kräfte wirken zwar mit Sicherheit in ihm, aber während sie nach Innen hin gerichtet, und unsichtbar beschäftigt sind, erschweeren sie jede Thätigkeit nach Aussen, und verbreiten das Gefühl bald der Ermüdung, bald der Hastigkeit durch alle Glieder. (S. 399. f.)

Das naturtreue, hier mit Bedacht, dort mit Lust und Feuer wirkende Streben, der sogenannte „Naturalismus" der Florentiner hatte sich nach zwei Richtungen entwickelt: „Handlung, Bewegung und Ausdruck heftiger und starker Affecte," sagt Rumohr (II, 272.), „ward das Erbtheil der Schule des Fra Filippo; sinnliche Wahrscheinlichkeit und Richtigkeit, in der Charakteristik des Einzelnen, das Ziel einer Schule", die ihm vom Cosimo Rosselli ausgegangen scheint, obwohl sie dessen spätere Leistungen weit übertroffen hat. (S. 404.)

Schon Fra Filippo war Meister im Ausdruck sinn-

licher, energischer Leidenschaften: in der Kunst, wie im Leben, liefs er seinen Empfindungen, seinen lebenslustigen Neigungen, wie der derbe, anfangs kräftige Cosimo seiner Sucht nach Verdienst und Ehre, freien Lauf. Dem Beispiel seines Vaters folgte der junge Filippo (Filippino), der nach Vasari ein Schüler Sandro's war. Seine besseren Werke sind nicht ohne Grazie und zeichnen sich vor vielen älteren durch Form und Anordnung der Köpfe aus. Auch seine schwächeren Werke verrathen selbst in der Leichtigkeit und Flüchtigkeit, mit der sie gemalt sind, reiche und fruchtbare Anlagen. Er hatte die Leistungen des Masaccio schon vor sich. Manches, was dieser erstrebte, Schatten-Gebung und Rundung, Anderes, was er vernachlässigte, Landschaften und Hintergründe, war nach Rumohr dem Filippino schon leichter, aber ihm fehlte der tiefe Ernst, durch welchen Masaccio nach einer entgegengesetzten Richtung eben so hoch über ihm steht, als über dem älteren, einfacheren (idealeren) Massolino durch bestimmtere Ausbildung.

Filippino's Lehrer, Sandro, war voll Eifer und Leben: Wie Cosimo in seinen besten Werken, durch *mannigfaltige* Auffassung des Lebens, nur nicht des heiligen, übertraf Sandro seine meisten, sonst gröfseren Vorgänger durch Darstellung heftiger, aufwallender Leidenschaften, doch übertrieb er Charaktere und Bewegungen oft mit Willkühr und wufste nur selten und nur in Nebenfiguren eine gewisse Anmuth zu bewahren. Madonnen gelangen ihm kaum besser, als dem Cosimo, dem sie gänzlich mifsglückten. Dennoch behalten die Arbeiten des Cosimo und Sandro in der Malerei wie die des Verocchio und Palaiuolo in der Plastik, historischen Kunstwerth, die Bedeutung achtbarer, ja unumgänglicher Durchgangs-Punkte der Entwickelung.

Ueberblicken wir die erste Entwickelungs-Periode der neueren italischen Kunst ganz im Allgemeinen, den Reichthum ihrer Schöpfungen, der ihren tiefen inneren Organismus trotz des Unterganges so mancher bedeutenden Werke, noch

heute enthüllt: beinahe überall sahen wir die Spuren lebendig wirkender Begeisterung, in Harmonie mit der Natur des Landes und der Zeit, und in keinem Lande müssen wir mehr, als in Italien (S. 80.) beachten, dafs die Kunst nicht blos da vorhanden, wo sie das Höchste leistet: aber auch in keinem aus eben diesem Grunde, die Blüthen der Kunst bestimmter hervorheben, wo wir die Geschichte derselben in Kürze fassen, wenn wir einmal erkannt, wie tief sie in Allem lebt. —

Aus einfachen Anfängen treten reichere Schöpfungen hervor. Die kahlere Natur Siena's, weis't den Geist auf die Schätze der eigenen Kraft und ruft bald strengere, das schönere heitere Florenz mildere, immer neue Bildungen in's Leben: in eigenthümlichem Geiste wirken gleichzeitig verschiedene Künstler. Sie ergänzen sich einander: die Gesammtheit ihrer Schöpfungen ist eine Welt der Keime, ein einfaches System, und wo man eine unausfüllbare *Leere,* den Mangel eines wesentlichen Momentes der Schönheit zu entdecken meint, gerade da weht uns der Athem des Geistes entgegen, der in der *folgenden Periode* den Mangel der früheren überwindet. Wie *Land* und *Zeit* im Grofsen, entspricht das *Privat-Leben* der Künstler, viel verkannt, im Kleinen dem Geist ihrer Werke, und giebt als Resultat ihrer Zeit, ihrer Umgebung und Natur, den Schlüssel zu manchem Räthsel. Schon gegen Ende des fünfzehnten Jahrhunderts führen, nach *alten* Sagen, einzelne Meister kräftiger Art das bunteste Leben, während andere gleichzeitig der reinsten Heiligkeit sich weihen. Und dies ist denn auch die Zeit, wo verschiedene Haupt-Richtungen in der Kunst-Entwickelung sich zu scheiden beginnen, bei deren Hervorbildung sich mehr als irgendwo, die Geschichte der Personen als Geschichte der *Sachen* erweis't. (S. 401.)

Vergleichen wir nun diese Epochen des Anfangs der neueren italischen Kunst im Voraus mit der *allbekannten* Epoche ihrer Blüthe, so müssen wir nur gleich festhalten, dafs diese aus jenen, als aus ihren Keimen, erwachsen ist, ja, dafs die Kunst gleich der Natur verfährt, die in Brüdern und Ge-

schwistern Aehnlichkeit mit Verschiedenheit mischt, in fernen Verzweigungen kräftiger Geschlechter bestimmte Züge am deutlichsten wiederholt, aber den Enkel, den sie dem Ahnen am ähnlichsten bildet, durch besondere Züge, durch Ausdruck und Farbe auszeichnet, während sie nicht selten eigenthümlichen Physiognomieen seelenverwandter, sich liebender Freunde eine unverkennbare Aehnlichkeit leiht.

Die ältesten Werke der *Baukunst*, *Plastik* und *Malerei* sind Schöpfungen Eines Geistes: ihr Zusammenhang scheint untheilbar. Hier ist nichts „positiv schlecht," nichts durch Gelehrsamkeit und Theorie entzweit und verdorben. Bald aber fordert die Entfaltung ihre Rechte. Plastik und Malerei werden frei, nehmen somit das einer jeden eigenthümliche Gebiet ein, und schreiten aus den alten architektonischen Verhältnissen heraus. Die *Musik* gelangt erst spät zu einer preiswürdigeren Ausbildung, ohne so bald dem alten architektonischen Geiste abtrünnig zu werden, ohne von der neuen Baukunst sich zu scheiden. Die *Poesie* hat in Dante, Petrarca, Boccaccio, was würdige Kraft, zarte Innigkeit und gefällige Heiterkeit anlangt, schon frühe das Aeufserste geleistet, und schwelgt mit kühner Lebenslust durch Ariosto im eroberten Reiche der Grazien. In der Zeit höchster Blüthe hatten sich die bildenden Künste nothwendig am schärfsten geschieden und zugleich am innigsten wieder vereint, der Pflanze ähnlich, die in der Blüthe die Frucht, in dieser den Keim, dem sie entwachsen ist, birgt. An diesem Wende-Punkte stehen Leonardo, Raphael, Michel-Angelo, Tizian. In ihnen steigt der Geist des Ursprungs, die erste alte Zeit patriarchalischer Schöpfungen, mit aller Kraft der Entwickelung in neuer Gestalt wieder auf, aber sie erleben noch die Zeichen des nahenden Verfall's. Mit Bewufstsein hilft Buonarroti denselben herauführen, der ächte Zeitgenosse Ariosto's. Correggio bemüht sich umsonst, die Grazie des Leonardo durch die Anmuth neuer Schöpfungen seiner Mitwelt einzuhauchen. Aus der bildenden Kunst ent-

flieht der Geist. Schnellarbeit wird Verdienst. Gediegenheit geht allmählig im Haschen nach der Wirkung des Augenblicks verloren, und im Fluge scheint die Kunst zu erstarren: nach Bernini sieht man sogar Statuen mit fliegenden Gewanden. Vorher lebte nochmals, wie die Poesie durch Tasso, die Malerei durch Guido Reni und seine Zeitgenossen auf. (S. 433.) Dies sind die Grundzüge der neueren italischen Kunstgeschichte, die wir, bis auf die Anstrebungen der jüngsten Zeit, verfolgen werden.

VIII.

Die Meister der florentinischen Schule.

Entstehung eigentlicher Maler-Schulen. Toskana. Die sog. Lücke in der Kunst-Geschichte. Die Meister des 15ten und 16ten Jahrhunderts im Allgemeinen.

Toskanische Künstler. Luca Signorelli. Domenico Ghirlandajo. Leonardo da Vinci. Lorenzo di Credi. Bernardino Luino. Fra Bartholomeo. Andrea del Sarto. (Franciabigi. Giacomo da Partormo. Francesco de Rossi). Sodoma. Domenico Beccafumi. Baldassare Peruzzi. Michel-Angelo Buonarroti.

Anhang. Michel-Angelo's Weltgericht.

VIII.

Die Meister der florentinischen Schule.

Entstehung eigentlicher Maler-Schulen. Toskana. Die sog. Lücke in der Kunst-Geschichte. Die Meister des 15ten und 16ten Jahrhunderts im Allgemeinen.

Toskanische Künstler. Luca Signorelli. Domenico Ghirlandajo. Leonardo da Vinci. Lorenzo di Credi. Bernardino Luino. Fra Bartolomeo. Andrea del Sarto. (Franciabigi. Giacomo da Puntormo. Francesco de Rossi). Sodoma. Domenico Beccafumi. Baldassare Peruzzi. Michel-Angelo Buonarroti.

Anhang. Michel-Angelo's Weltgericht.

[illegible]

Bei der Wiederauflebung der Künste in Italien entfaltete sich zwar jede Kunst mit selbstständiger Kraft, wiewohl die bedeutendsten Meister gewöhnlich in verschiedenen Künsten vielseitig sich ausgezeichnet haben. Aber das *allgemeine* Aufstreben liefs weder in der Malerei, noch in der Plastik, einzelne fest abgesonderte *Schulen* aufkommen. Die innere lebendige Kunst-Anschauung, das erneuende Leben dieser Zeit pflanzte sich selbst, ihre Richtung und technische Fertigkeit, auf unbefangene Weise fort. Die Eigenthümlichkeit der *Manier*, war in jeder Kunst ein allgemeines Gut, auch wo sie mit dem einzelnen Künstler geboren war. Denn dieser theilte Allen, die ihn verstanden, Alles mit. ***Pisa***, ***Siena*** und ***Florenz***, *Venedig*, *Bologna*, *Arezzo* und *Perugia*, selbst *Lucca*, *Pistoja* und *Rom*, brachten Architekten, Bildner oder Maler hervor.

In *Florenz* sank „mit den Hohenstaufen" auch die Macht ihrer Ghibellinen. Die beruhigtere Stadt erhob sich bald durch *Dichtkunst* und Literatur zu jener Blüthe, die ihr „auch politisch zukam, nachdem sie Mittelpunkt der siegenden Parthei" geworden. Damals wurde Toskana die Haupt-Region der wieder auflebenden Kunst. Aber Florenz war darum nicht ihre ausschliefsende Geburt- und Werkstätte. „Gerufen von Ort zu Ort" arbeiteten — reiner, als die späteren, von Neid und Eifersucht — mit und neben einander die ältesten, oft stolzen, oft empfindlichen Künstler Italien's. Wir sahen zwar in der Periode von **Cimabue** und **Giotto** bis auf **Masaccio** und **Fra Angelico** schon verschiedene Richtungen der

bildenden Kunst, aber noch keine wirkliche Scheidung und Sonderung in bestimmte Schulen. In den Zünften zu *Siena* und *Florenz*, und in den anderen Städten hatten sich die späteren Richtungen blos angekündigt, noch nicht ausgesprochen. In Siena zeigten sich sogar Nachwirkungen alt-byzantinischer Anregungen, noch bis zu *Ende* des fünfzehnten Jahrhunderts. Im Ganzen aber hat diese ältere Zeit schon in Duccio und Cimabue ihr Ziel erreicht. Sie war nur die allgemeine *Einleitung*, die unmerkliche Vorbereitung zur Bildung der neuen Keime, die wir in beiden, vor Allem aber in Giotto und Simon di Martino erkannten. Diese Saaten sprofsten gesund empor, entwickelten sich nach den wesentlichsten Richtungen und bereiteten, frisch fortwachsend, jene Periode vor, die nach Masaccio und Fiesole, unter dem kalten Hauche einer tief bewegten Zeit langsam und in der Stille wirkend, die Blume der Schönheit und Erhabenheit erst in Leonardo und Michel-Angelo, in Tizian, Raphael und Correggio vollständig sich entfalten liefs.

An dem Wendepunkt dieser Periode treffen wir Masaccio und Fiesole. Durch sie und ihre Zeitgenossen öffnet sich die Kunst schon freiere Bahnen. Hier werden schon verschiedene Richtungen, vorzüglich in den toskanischen und umbrischen (römischen) Städten deutlicher, als bisher. Aber wir dürfen sie nicht *gleich* als abgesonderte, bestimmte und *fertige* Schulen betrachten.

Unter allen Ansichten, welche man über diese Entwickelung aufgestellt, genügen diejenigen am wenigsten, die ihren Grund *allein* in der Individualität einzelner Talente suchen, weil sie von der Meinung ausgehen, dafs die Geburt solcher Künstler in der Weltgeschichte etwas rein Zufälliges sei. Sie bemerkten wohl, dafs diese Künstler doch irgendwo zu Hause sein müssen, und haben von den meisten erfahren, wo sie geboren und gebildet sind. (S. 392.) Aber sie begreifen nicht, wie Volk und Zeit auf die Erzeugung der Talente, und wie die besondere Lage, in welcher ein grofser Charakter geboren

wird und sich heranbildet, den gründlichsten Einflufs hat auf die eigenthümliche Richtung seiner Fähigkeiten. Dafs in der *Kunst* das Natur-Bedürfnifs des menschlichen Geschlechtes an den Tag tritt, die umfassendsten und tiefsten Aufschlüsse, die im Laufe der Weltentwickelung errungen werden, in organisch vollendeter Gestaltung aufser sich (objektiv) hinzustellen, ist ihnen verborgen. Sie heben damit die *geschichtliche* Bedeutung der *Kunst* selbst auf, und sehen in dieser immer nur den einzelnen Künstler, so einseitig, als Andere, welche in dem Künstler nur die Kunst oder nur seine Geburts- und Bildungs-Stätte finden, Alles in blose Allgemeinheiten (Abstraktionen) verwandeln, und das Leben als die mechanische Entwickelung blinder Nothwendigkeit betrachten. Diese letztere Ansicht bewegt sich in einer seichten Tiefe, die erste spielt auf der äufserlichsten Oberfläche. Diese hat sich schon lange Jahre hindurch vernehmen lassen, jene droht erst neuerdings, der gesunden Kunstanschauung entgegen zu arbeiten. Beide sind gefahrlos, weil sie nichtig oder einseitig sind.

Nach Masaccio und Fra Angelico, oder vielmehr nach Benozzo di Gozzoli zeigt sich in der Entwickelung der Kunst ein gewisses Innehalten, die Folge jenes Umschwungs, von dem wir früher sprachen. (S.385.) Man bemerkt eine geraume Zeit hindurch so wenig beträchtliche Fortschritte, dafs Hirt und Andere von einer *Lücke* sprechen, welche damals eingetreten sei. Betrachten wir aber die Bestrebungen dieses *Jahrhunderts* im Ganzen, so wird klar, dafs diese sogenannte Lücke nichts Anderes ist, als die Zeit einer neuen anhaltenden *Vorbereitung* und dafs vielmehr der Mangel derselben eine Lücke in der Kunstgeschichte sein würde. — Im Inneren arbeitete der Geist, eigener Entzweiung hingegeben, nach grofser Anstrengung kaum sichtbar fort, während er in seinen bekanntesten Werken mehr die Ermüdung und Zerrissenheit, in der er lag, als die still versöhnende Kraft kund gab, der es vorbehalten blieb, erst in der später folgenden Periode wieder durchzubrechen. Denn diese nahm doch offen-

bar jene anfängliche, kaum verlassene Einfachheit mit neuer Kraft auf und führte sie durch die mannigfaltigen Elemente einer Entwickelung hindurch, deren Werke nunmehr sich selbst im Lichte standen oder gleich Dissonanzen erschienen, die im harmonischen Gang der Kunstgeschichte auf jene tief eingreifende Pause des im Inneren fortan thätigen Kunstlebens folgten oder diese Pause zum Theil bildeten. (S.390.) Ja, die spätere Periode vollendete erst diese Entwickelung. Sie ist Resultat der Vergangenheit, die uns hier beschäftigt. Die Entwickelung dieser Vergangenheit mag leicht als eine Entfremdung, wie die *Stille* jener tieferen Arbeit, die auch in ihr fortwirkte, als Fahrlässigkeit und Gleichgültigkeit erscheinen: denn nach dem äufseren Scheine wurde nur das Einzelne mehr und mehr ausgebildet, es wurde mehr in die Breite als in die Tiefe gearbeitet. Wer aber an den Früchten einer Zeit, d. i. an *ihren* Folgen, die Kraft ihrer unmerklichen Arbeit zu erkennen versteht, vermag diese auch in einer Reihe von Werken zu entdecken, die dem minder geübten Auge nur Leerheit, Zersplitterung und Verirrung erkennen lassen. Das Talent wirkt in seinen Werken, im Talente aber wirkt bewufst oder unbewufst die Sache, die Aufgabe seiner Zeit und seines Landes. Diese ist ein lebendiges Glied eines organisch fortwachsenden Ganzen. So treibt, wenn sie zur Blüthe kommt, die Pflanze den Wuchs ihrer Blätter nicht mehr in die Höhe. Sie bereitet die Bildung ihrer Blume allmählig vor, und endlich tritt diese in ihrer vollen Pracht mit einem Male an den Tag des sonnenhellen Lebens. —

Diese Periode der näheren Vorbereitung war die Zeit des Cosimo Rosselli und des Fra Filippo Lippi, des Andrea del Castagno und des Domenico von Venedig, des Allessio Baldovinetti und Anderer. Schon mit **Ghirlandajo** (1451 — 1490) und **Pinturicchio** (1454 — 1513), mit **Pietro Perugino** (1446 — 1524) und **Gian Bellini** (1425 — 1515) begann die Knospe sich zu lösen.

Mehrere dieser Meister des fünfzehnten Jahrhunderts erlebten und fühlten in ihrem Alter noch das Aufblühen oder Herannahen einer neuen Kunst-Epoche. Aber es stand nicht mehr in ihrer Macht, dieser Blüthe nachzukommen, wiewohl sie selbst ihre Entfaltung mit allen Kräften vorbereitet hatten. *Sie* hatten verschiedene *Schulen* gebildet. Jeder suchte vor dem Anderen in allgemeinem Wetteifer seine Stellung zu behaupten. Es erwachte unter den Künstlern eine so grofse *Eifersucht*, dafs dieselbe in vielen Sagen und Erzählungen die Form der äufsersten Härte und Hitze, ja die Natur des Verbrechens annimmt. Diese Sagen sind in einzelnen Fällen theils übertrieben, theils völlig unbegründet, aber im Ganzen geben sie doch einen Charakterzug dieser Zeit zu erkennen, in welcher mit der Anzahl der Kunstwerke auch die Anzahl der Quellen ihrer Geschichte wächst. (S. 388. 392. 416.)

Die Begeisterung an dem *Heiligen* war seit Fiesole zurückgedrängt, aber nicht verschwunden: sie hatte eine freiere Form, als jemals früher, gewonnen, indem man das Studium der *Natur* und der *Antike* zugleich mit ihr verbunden hatte.

Das Bedürfnifs der *Formen-Kenntnifs* hatte ein anatomisches Studium, das Bedürfnifs der Farben-Kenntnifs eine gröfsere Technik allmählig herbeigeführt. Bessere Färbung, treuere Zeichnung des Nackten, gröfsere Natürlichkeit im Faltenwurf, kühnere, selbst edlere Stärke des Ausdrucks zeigte sich schon in vielen Werken, bevor die Malerei ihre ursprüngliche Einfachheit in der höchsten Fülle ihres Lebens, in allem Reichthum ihrer Formen und Kompositionen wiedergebären konnte. (S. 429.)

Der Künstler, welcher *diese* Aufgabe am herrlichsten löste, war Raphael. Michel-Angelo blieb in gewissem Sinne, wie Sie bald näher sehen werden, noch in einem Durchgangs-Punkte, auf der Stufe grofsartiger Entfaltung und Entzweiung befangen. Aber diese Durchgangsstufe war ein nothwendiges, ein weltgeschichtliches Moment, das

sich in ihm *vollendete*, daher ein *Wendepunkt*. Sein ernstes ironisches Streben gehört, gleich der kühnen Lebenslust des Ariosto, jener Zeit an, in welcher im *nördlichen* Europa das Mittelalter durch die Reformation überwunden wurde, nachdem es in *Italien* in der Kunst vollendet und bezwungen war. Das tiefere Bewufstsein der Welt regte sich dort mehr durch Zeugen der Wahrheit im Kampfe, hier mehr durch Künstler mit der Lust der Versöhnung. Auch der Norden hatte seine Künstler, selbst in der Periode der Reformation, und Italien bereitete diese durch die platonische Philosophie vor. Mit der Freiheit in der Erkenntnifs entwickelte sich, aus der dämmerungsvoll (S. 372 ff.) erhabenen, doch beschränkten Strenge der ersten Anfänge, die Freiheit in der Kunst. Wie diese an der Natur und Antike, erstarkte jene im Selbstgefühl der geistigen Würde, an den Klassikern des Heidenthums. Schon im Zeitalter Giotto's regten sich die Waldenser, Albigenser und Wiklefiten, während sich die Orden der Franziskaner und Dominikaner, der Serviten, Eremiten und der Augustiner gebildet hatten, welche durch die vorstechende Persönlichheit ihrer Stifter auf das Gemüth der Künstler, die das Individuelle suchten, mächtig wirkten. (S. 385.) Zu Masaccio's Zeiten lebte Hufs. Luther sah Rom in der Blüthezeit der Künste. Das Jahr 1483 ist Raphael's und Luther's Geburts-Jahr. Wie bald nach Luther die protestantische Theologie in Deutschland, versteinerte nach Michel-Angelo die Kunst in Italien. — (Vorles. X.)

Man hat bald den Cimabue, bald den Giotto, bald den Masaccio, bald den Leonardo oder Michel-Angelo als Stifter der *florentinischen* Schule erklärt, deren Charakter man im Ganzen in strengem Ernst, in anmuthvoller Hoheit und Gröfse gesucht hat: Züge, die man fast eben so gut jeder anderen Schule zuschreiben könnte.

Beleuchten wir nun die vorzüglichsten Künstler der florentinischen Schule im Einzelnen.

Luca Signorelli aus der Stadt Cortona, wo er im Jahre 1439 geboren wurde, hat sein Hauptverdienst in der

Malerei darin, dafs er auf anatomisch richtige Zeichnung drang. Seine Erfindung ist oft sehr kühn: der Lust, originell, wie er war, zu erscheinen, gab er sich hin; er kümmerte sich wenig um die Harmonie seiner Kompositionen und um den Adel ihres Ausdrucks: in der Kathedrale seiner Vaterstadt Cortona sieht man von ihm ein grofses Gemälde des Abendmahls, worin er den Judas vorgestellt hat, wie er die empfangene Hostie in seinen Geldbeutel steckt. Der Dom zu Orvieto enthält sein jüngstes Gericht, aus welchem der grofse Michel-Angelo, der den Signorelli hauptsächlich seiner Kühnheit und anatomischen Kenntnisse wegen, sehr geachtet zu haben scheint, mit Freiheit Manches entlehnte, als er denselben Gegenstand in der Sixtinischen Kapelle des Vatikan malte. (S. 431.) Andere gröfsere Bilder von ihm befinden sich im reichen Hofe des Klosters zu Montoliveto bei Buonconvento südlich von Siena. Man könnte ihn als Maler den *kleinen* Michel-Angelo nennen: er war ein kecker Vorläufer desselben, sein Zwerg. Buonarroti's Ironie, nicht die niederländische, spielt in seinem Uebermuth, in seiner energischen Derbheit, aber auch jene nur als Vorbote, nur mit der Kraft des Talentes, nicht des Genie's.

Ein jüngerer Zeitgenosse des Luca Signorelli ist Domenico Ghirlandajo, der im Jahre 1451 zu Florenz geboren und 1493 gestorben ist. Auch er war unter den florentinischen Malern, welche Pabst Sixtus IV im Jahre 1480 nach Rom rief, um die Wände der Sixtinischen Kapelle zu verzieren. Rumohr sagt von ihm (Bd. 2. S. 277.), er gehöre unter jene Männer von mäfsigem Geiste, doch treuem und ernstlichem Streben, welche durch Festigkeit und Ausdauer des Willens auf die Länge glänzendere Gaben übertreffen und besiegen könnten, wenn solche mit Flüchtigkeit oder Lässigkeit des Geistes verbunden sind. Die früheren Arbeiten des Ghirlandajo sind steif und todt, allmählig aber gelangte er durch fleifsige Studien zu gröfserer Freiheit der Behandlung. Er hielt sich genau an die Natur, doch nicht eben an das Edelste, was diese bietet. Die Gesichter seiner Figuren sind meist et-

was breit und dick, als ob er an solchen Gestalten ein besonderes Vergnügen gefunden habe. Von Ghirlandajo sind in Florenz noch ziemlich viele Gemälde vorhanden; als sein Hauptwerk gilt die Kapelle de' Sahsetti in der Kirche der Dreieinigkeit. Vasari und mehrere Kunstkenner nach ihm haben geurtheilt, dafs Ghirlandajo in der technischen Seite der Freskomalerei von keinem späteren Maler übertroffen ward*). Im Ganzen bildet die Sorgsamkeit und Bedachtsamkeit dieses vielbeschäftigten, selbst in Mosaik arbeitenden Meisters eine Nebenseite gegen die charakteristische Derbheit Signorelli's. (B. 417. 429.)

Das *Zeitalter* des Signorelli und Ghirlandajo zeichnet sich, besonders bei den Florentinern durch jenes ernste Studium der Natur aus, das wir bei dem Bildner Verocchio und im höheren Sinne bei dem Maler Masaccio fanden. Dieses Studium ist belebt und gemäfsigt durch eine heitere oft fröhliche Anschauung der Welt und ihrer Reize, des nationalen, bürgerlichen, selbst des häuslichen Lebens. Die Sprache verehrter Kunstrichter suchte den Charakter dieser Florentiner mit dem Ausdruck „Objektivität und Naturalismus" zu bezeichnen, und in den Werken ihrer Malerei die kräftigen Schatten, den bräunlichen Hauptton, die grofse Fülle und Derbheit, wie die strenge Anatomie der Gestalten, darauf zu beziehen. Dafs aber diese Derbheit und Strenge keineswegs den ausschliefsenden Charakter der Florentiner im Ganzen ausmacht, erhellt schon aus mehreren, früher mit Fiesole gerühmten Namen. Ihr Ernst paarte sich mit frischer Lebenslust und der allgemeine Zug und Hang der früheren Zeitgenossen zum Heiligen und Alterthümlichen lebte nicht

*) Zu merken ist, dafs er von einem jungen Maler Ridolfo di Domenico Ghirlandajo, einem Schüler des Fra Bartolomeo, wohl zu unterscheiden ist, so wie auch, dafs er zwei Brüder, David und Benedict hatte, die gleichfalls Künstler waren und in der Manier des Cosimo Roselli arbeiteten. (S. 389. 390.)

blos in Siena, die Zartheit seelenreiner Weltanschauung nicht blos in Umbrien. Wohl mag die Einwirkung des Sienesen Taddeo Bartoli die Neigung zu zarter Haltung und zierlicher Ausführung unter den Florentinern genährt, wohl mag Perugino in die florentinische Schule des Verocchio, dessen Ruhm selbst auf Lorenzo di Credi und Leonardo da Vinci wirkte, Manches verpflanzt haben, was die umbrische (römische) Schule vor Allem auszeichnet. Alle diese Richtungen standen in Verbindung, und jene heilig-tiefe, innig-zarte Fassung freier Weltanschauung, der wir jetzt in Florenz begegnen, ist die Wiedergeburt des Geistes, welcher die ältesten Florentiner schon belebte und gleichzeitig in den alten Sienesen sich regte. Wir finden mehr als geheime Reize, mehr als jene zaubervolle, mystisch zum Himmel aufsteigende Sehnsucht, wir sehen Werke, die den Himmel und die Welt in sich selber tragen und zum Höchsten gehören, was in der Kunst jemals hervorgebracht worden ist. Wir kommen auf einen jener seltenen Geister, an deren Werke allein man den Maafsstab mit Befriedigung legen kann, den uns die Wissenschaft der Kunst an die Hand giebt. Wir stehen bei Leonardo da Vinci.

Leonardo war im Jahre 1444 in Vinci, einem Flekken in der Nähe von Florenz geboren. Von seiner Jugendgeschichte ist uns wenig bekannt, doch geht aus seiner Lebensbeschreibung bei Vasari, wie aus seinen Werken hervor, dafs er wie zur lebendigen Beobachtung nach Aufsen, eben so zu tiefem innerlichen Nachdenken geneigt war. Da er schon frühe grofse Anlagen zu den zeichnenden Künsten an den Tag legte, so wurde er bald nach Florenz in die Schule des Andrea Verocchio gebracht, der damals als Maler und Plastiker mit Recht in hohem Rufe stand. In Florenz, wo Lorenzo di Credi sein Mitschüler war, legte er sich mit Fleifs auf Malerei, Bildnerei und Architektur, und die damit verbundenen Wissenschaften, Anatomie und Mathematik; ja selbst Musik und Dichtkunst beschäftigten ihn. Diese vielseitige

Thätigkeit entwickelte seine grofsen Anlagen in so ausgezeichnetem Maafse, dafs er in der Malerei bald seinen Meister übertraf. Andrea Verocchio malte einst die Taufe Christi, und liefs den jungen Leonardo einen der Engel ausführen, welche in dem Bilde vorkommen sollten. Dieser Engel übertraf so sehr die Arbeit des Meisters, dafs dieser von nun an aufhörte, in einem Kunstzweige sich zu bethätigen, worin ihn sein eigener Schüler unerreichbar überflügelt hatte. Das Bild ist in der Akademie zu Florenz. Es mahnt uns, in Leonardo's Werken den Stufengang seiner Ausbildung zu beachten, in der sich die Perioden der italischen Kunstgeschichte *zum ersten Male* allseitig wiederholen und durch die Tiefe seines Genie's, wie durch seine Einsicht in die Rundung und Verschiebung, in die Anatomie und Beleuchtung der Gestalten, ihrer Vollendung sich nähern. (Vergl. Vorles. X. Ende.)

Unter die frühesten Werke des Leonardo, die man in Italien sieht, gehört, wenn es kein späteres Werk eines *ausgezeichneten* Schülers oder keine Arbeit von Lorenzo di Credi ist, ein Wandgemälde in dem Kloster S. Onofrio zu Rom, demselben, worin Torquato Tasso starb. Das Bild stellt die Madonna mit dem Kinde und dem damaligen Prior des Klosters vor. Früh ist auch seine Madonna im Hause Buonvisi und der heilige Hieronymus gemalt, den Cardinal Fesch in Rom besitzt, etwas später die Skizze der Anbetung der heiligen drei Könige in der grofsherzoglichen Gallerie zu Florenz. Man findet in diesen Werken, wie in seiner Katharina zu Kopenhagen, mehr und mehr den freien Schüler älterer Künstler; man fühlt den geheimen Zauber, der diese, der seine Zeitgenossen besiegt, und sieht den Beginn, Ehrfurcht und Würde mit hinreifsender Grazie, die innerste Tiefe des Geistes mit *jener* Anmuth zu vereinen, die nur dem vollendeten Meister verliehen ist.

Leonardo war durch seine Werke schon in ganz Italien berühmt, als ihn im Jahre 1482 der Herzog von Mailand Ludovico Maria Sforza, genannt il Moro, in seinen Dienst berief.

Leonardo gieng nach Mailand, und stiftete dort eine Akademie, die für das Gedeihen der zeichnenden Künste in der *Lombardei* sehr thätig wirkte. Von den Schülern, die er hier bildete, werden wir nachher Einige anführen.

Die Thätigkeit Leonardo's in Mailand beschränkte sich indessen durchaus nicht auf Leitung seiner Anstalt. Er führte für den Herzog einige ungeheuere Bauwerke aus; so leitete er die Adda mittelst eines Kanals nach Mailand, und zog einen großen schiffbaren Kanal von etwa 200 Miglien Länge von Mortsana nach Chiavenna und dem Veltlin.

Unter den Bildern, die Leonardo in Mailand gemalt hat, ist das ausgezeichnetste das berühmte Abendmahl im Refektorium des ehemaligen Dominikanerklosters S. Maria delle Grazie. Dieses Bild ist Leonardo's Hauptarbeit, und wird ihm in der Geschichte der Kunst einen ewigen Namen sichern: es ist für ihn, was für Michel-Angelo dessen jüngstes Gericht, ein Weltgericht seiner malerischen Schöpfungen: In verschiedenen Gemälden Leonardo's gleichen sich viele Parthieen, besonders Physiognomieen, das Abendmahl zeigt vor Allen, welchen Reichthum mannigfaltiger Gestaltungen sein schöpferischer Geist zu entwickeln und harmonisch zu binden wußte. Es zeigt die Hand des reifen Meisters, der mit Sinn und Wahl seinen Stoff beherrscht und das Jugendfeuer, das unauslöschlich in seinem Busen glühte, durch den Adel des Gegenstandes mäßigt, dessen Ziel der Erlöser ist, der den Verräther durchschaut, und von den Seinen fordert, daß jeder ganz — Er Selber werde, Seinen Geist in sich wieder erschaffe, so daß sein Fleisch und Blut nur ein anderer Leib Seiner Selbst, daß jeder ein wahrer, eigener Heiland werde. Wie aber selbst die Jünger dieses Ziel nur theilweise erreichten, so gelang auch dem Künstler die Darstellung des Erlösers, den er gleichwohl *frei* in der Mitte der Gruppe gehalten, so weit der jetzige Zustand des Bildes noch urtheilen läßt, nur theilweise. In seinem Heiland lebt mehr die Innigkeit, Milde und Gelassenheit des Abschieds, als die Majestät jener Kraft

und Herrlichkeit, die der Milde erst ihren höchsten Werth giebt. Uebrigens ist dieses Bild früher gedacht und ausgeführt, als alle namhaften Arbeiten Raphael's und selbst Michel-Angelo's.

Leonardo malte an diesem berühmten Werke sechzehn ganze Jahre. Aber der Ort, an dem er es ausführte, war für die Erhaltung eines so *kostbaren* Schatzes nichts weniger, als günstig. Er malte es nämlich im Speisesaal des Klosters an die hintere Wand, die den Saal von der Küche scheidet, und dadurch allen Wechseln der Temparatur, der Feuchtigkeit und anderen schädlichen Einflüssen ausgesetzt ist. Man war lange ungewifs, ob Leonardo das Bild auf nassen Kalk d. h. in *Fresko* gemalt habe oder nicht. In neuerer Zeit hat man, um dieses auszumitteln, chemische Untersuchungen angestellt, und diese haben erwiesen, dafs das Bild nicht in Fresko gemalt sei, sondern dafs Leonardo zuerst die ganze Mauer mit Pech und Mastix überzog und auf diesem Grunde sein Abendmahl in Oel auftrug.

Wir haben Nachrichten, dafs im Jahre 1566 das Bild sehr verblichen war. Da es überdiefs bald Risse bekam, so fürchtete man, es möchte völlig untergehen, und um es wenigstens einigermaafsen der Kunst zu erhalten, liefs Cardinal Friedrich Borromeo im Jahre 1612 durch den Maler Andrea Bianchi, genannt Vespino, in gleicher Gröfse mit dem Originale eine Kopie davon machen, die jetzt im Ambrosianischen Museum in Mailand aufbewahrt wird. Schon früher waren mehrere Kopie'n davon genommen worden, zum Theil von Schülern des Leonardo. Mehrere dergleichen Kopie'n findet man in Mailand, so eine von Lomazzo im Refektorium des Franziskaner Klosters della Pace, von demselben eine im Monasterio Maggiore; ferner eine im Karthäuser Kloster zu Pavia von Leonardo's Schüler Marco d'Ogionno, eine sehr geschätzte von Bernardino Luino, ebenfalls einem Schüler des Leonardo, im Refektorium der Franziskaner von der strengen Observanz zu Lugano in der italienischen Schweiz

u. s. w. Doch kehren wir zum Originale selbst zurück. Die *Mönche* des Klosters kümmerten sich wenig um seine Erhaltung. Einmal wollten sie die Thüre vergröfsern, die unter dem Bilde aus der Küche in den Speisesaal führte. Dabei verlor nun der Heiland nebst einigen Aposteln die Beine, und das Gemälde bekam überall Sprünge. Da nun auf solche Weise das Bild aufserordentlich gelitten hatte, so liefsen es die Mönche im Jahre 1726 auch noch durch einen schlechten Künstler Namens Michel-Angelo Bellotti übermalen. Im Jahre 1770 geschah dies von einem gewissen Mazza zum zweiten Mal. Durch alles dieses ist das Bild sehr entstellt worden; ja einige Figuren sind fast ganz zerstört, und doch bemerkt man in den wenigen Resten noch, im Technischen wie im tief Künstlerischen, *eines der vollendetsten Malerwerke, die es giebt.*

Der Augenblick, den Leonardo dargestellt hat, ist der, nachdem Christus gesprochen: Einer ist unter euch, der mich verräth! Dieser Moment gestattete die lebendigsten Gruppen und Leonardo hat ihn auf die bewunderungswürdigste Weise, mit reifer Mäfsigung, benutzt. Seine Darstellung giebt Stoff zu Tagelangen Betrachtungen. Das Erfreulichste darüber finden Sie, anerkannt, in Scholler's italienischer Reise I. 71. ff.

Die Kürze der uns zugemessenen Zeit versagt uns, das Bild näher zu betrachten. Nur das soll noch erwähnt werden; man findet in vielen Büchern die alte Sage wiederholt, Leonardo habe den Christuskopf des Abendmahls niemals ganz vollendet, weil er kein Gesicht gefunden, das ihm würdig geschienen hätte, die Züge des Heilandes auszudrücken. Diese Sage, so wie eine andere, dafs Leonardo den Prior des Klosters, weil dieser ihm bei der Arbeit keine Ruhe liefs, als Judas abgebildet habe, scheinen ganz ungegründet. Mögen Sie selbst nachlesen, was Fiorillo (Bd. 1. S.290.) und am Neuesten Hugo Graf von Gallenberg in seiner Monographie über Leonardo (1834) davon melden.

Das Abendmahl ist von Raphael Morghen vortrefflich

in Kupfer gestochen. Der verstorbene Prinz Eugen liefs, als er in den Jahren 1809—10 Vicekönig von Italien war, durch den geschickten Maler Ritter Giuseppe Bossi eine neue Kopie machen, in gleicher Gröfse mit dem Originale, bei deren Verfertigung alle vorhandenen Kopie'n zu Rathe gezogen wurden, und nach dieser Arbeit von Bossi setzte Raffaelli in Mailand das grofse Bild in Mosaik. Es dauerte mehrere Jahre bis dieses aufserordentlich kostbare Werk zu Stande gebracht war, so dafs während der Arbeit die Lombardei wieder österreichisch wurde. Nun ist es seit Jahren fertig und im Belvedere zu Wien aufbewahrt.

Im Jahre 1499 hatte Leonardo dieses berühmte Gemälde vollendet und gieng in seine Heimath nach Florenz zurück. Dort erhielt er durch den Gonfaloniere Pietro Soderini den Auftrag, eine Wand des neuerbauten grofsen *Rathsaales* im Palaste della Signora (dem jetzigen Palazzo vecchio) mit einem Gemälde zu schmücken. Er entwarf einen Karton von der Schlacht bei Anghiari (1440), worauf man besonders eine Gruppe bewundert, die einen Haufen Bewaffneter vorstellte, die sich um eine Fahne stritten. Michelangelo Buonarroti entwarf, in die Wette mit ihm, gleichfalls einen Karton, doch aus einem anderen Feldzug, (S. 420.) und beide fanden aufserordentlichen Beifall, wie Benvenuto Cellini in seiner bekannten von Göthe übersetzten Selbstbiographie erzählt. (Band 34. S. 37. ff. 1830.)

Nach der Erhebung Leo's X. von Medici auf den päbstlichen Stuhl im Jahre 1513, begab sich Leonardo da Vinci im Gefolge des Giuliano de' Medici nach Rom. Indessen war Mailand von Franz I, König von Frankreich, erobert worden, und dieser König hatte Leonardo's Abendmahl und seine übrigen eben so sicher und flüssig gemalten Werke in Mailand gesehen, und den Künstler hochschätzen gelernt. Er hatte gewünscht, das Bild des Abendmahls nach Paris zu versetzen; da dieses aber unmöglich war, weil man noch nicht verstand, Wandgemälde von der Mauer abzulösen, so liefs er das Werk

an seiner Stelle, suchte aber dafür den grofsen Künstler selbst in seine Dienste zu ziehen. Dieses geschah im Jahre 1515. König Franz lud Leonardo nach Frankreich ein, dieser folgte dem Rufe und reiste nach Paris. Sein hohes Alter verhinderte ihn jedoch, hier viel zu arbeiten. Schon *nach drei Jahren* erkrankte er zu Cloux unweit der Stadt Amboise. Ihm seine Achtung zu bezeugen, besuchte ihn, nach einer treffenden *Erdichtung*, der König selbst, während der Krankheit: Leonardo wollte sich im Bette aufrichten, ihn zu empfangen, aber in demselben Augenblicke verliefs ihn das Bewufstsein, und als der König ihn zu unterstützen hinzugetreten war, gab er in dessen Armen den Geist auf. Es war den 2ten Mai 1519*).

Leonardo war der *Erste*, in welchem die Malerei in allen ihren Mitteln zu voller Freiheit kam. Er hatte über die Technik in ihrem ganzen Umfang viele theoretische Forschungen angestellt und in mehreren Werken niedergeschrieben, wovon jedoch nur einzelne z. B. sein *Trattato della Pittura* und ganz neuerdings einige Fragmente in der *Histoire des sciences mathématiques en Italie par Libri 1835* herausgegeben, manche verloren, andere noch in Bibliotheken, besonders in der Ambrosianischen zu Mailand, handschriftlich vorhanden sind.

Aufser Mailand finden sich Leonardo's schönste Arbeiten in der königlichen Bilder-Gallerie zu Paris, dann in Florenz, Wien und Rom.

Als Leonardo da Vinci's ausgezeichnetste Schüler sind zu nennen Andréa Salaino, Francesco Melzo, Cesare da Sesta und ganz vorzüglich Bernardino Luino. Von Luino, der im Mailändischen geboren wurde, sieht man mehrere Arbeiten in Fresko in der Bilder-Gallerie der Brera zu Mailand, worunter besonders anzuführen sind, eine treff-

*) Die historische Kritik widerspricht dieser sehr allgemeinen Sage vom Tode des Leonardo. Franz war, als derselbe starb, fern von Amboise.

liche Grablegung durch Engel, und ein Gott Vater, der mit dem Kopfe Platon's in Raphael's Schule von Athen Aehnlichkeit hat. Luino's Werke sind nicht selten von Leonardo's eigenen Arbeiten kaum zu unterscheiden. Selbst minder gehaltvolle Bilder Luino's, wie die Magdalena im Pitti-Palaste zu Florenz, tragen Züge an sich, die an die Blüthe des florentinischen Geistes in Leonardo erinnern. Noch heute zweifeln Viele, ob die Herodias der Tribune zu Florenz und die Bescheidenheit und Eitelkeit im Palaste Sciarra Colonna zu Rom — wahre Wunderwerke der Kunst — von ihm oder von Leonardo sind. Wenigstens ist ungewifs, ob nicht dieser jenen daran arbeiten liefs.

Eben so verschwindet der Name Lorenzo di Credi, jenes Mitschülers von Leonardo, hinter anderen, fast immer ausgezeichneten, bisweilen hinter Leonardo's Namen. Hier gehet der geringere in dem höheren, dort dieser in jenem auf. Nur wo Lorenzo di Credi's Werke durch gottinnigen Ausdruck, durch Schmelz und Stärke der Färbung, durch fleifsige und flüssige Behandlung sich auszeichnen, konnte man sie dem gröfseren Mitschüler zuschreiben.

Vorzüglich nach Leonardo bildete sich Baccio Bartolomeo della Porta, gewöhnlich Fra Bartolomeo di S. Marco genannt. Er war im Jahre 1469 in der Nähe von Florenz geboren. In seinen früheren Jahren arbeitete er öfters gemeinschaftlich mit Mariotto Albertinelli. Später führte ihn sein stiller frommer Sinn in's Kloster. Er wurde Dominikaner-Mönch im Kloster S. Marco zu Florenz. Als Raphael in diese Stadt kam, lernte Fra Bartolomeo ihn kennen und beide wurden Freunde. Später besuchte Fra Bartolomeo auch den Raphael in Rom, weil er begierig war, dessen berühmte Werke zu sehen. Er arbeitete viel, seine vorzüglichsten Werke sieht man aber in der grofsherzoglichen Gallerie und im Palaste Pitti zu Florenz. Seine Bilder haben meistens religiöse Geschichten oder Personen zum Gegenstande. Was ihn vorzüglich auszeichnet, ist das Kolorit. Dieses ist kräftig, gedie-

gen, und auch in Hinsicht des Helldunkels sehr lobenswerth. Sein Ausdruck ist höchst natürlich. Im Ganzen hat sein Stil manche Aehnlichkeit mit dem des Andrea del Sarto, aber er ist tiefer, ernster, doch steifer. Auffallend wird jene Aehnlichkeit in einzelnen schwächeren Werken, worin es ihm nicht gelang, seine tiefe Eigenthümlichkeit zu entwickeln. So erinnert z. B. seine wenig bedeutende Jungfrau auf dem Throne mit anderen Heiligen, jenes Bild, das in Inghirami's *descrizione del Palazzo Pitti a.* 1828. S. 44. angeführt wird, an den Ton mancher besseren Werke des Andrea del Sarto. Gestorben ist Fra Bartolomeo zu Florenz im Jahre 1517.

Andrea del Sarto war im Jahre 1488 zu Florenz geboren. Sein eigentlicher Name ist Andrea Vannucchi. Sein Vater war Schneider. Daher der Zuname del Sarto. Andrea entwickelte frühe in der Lehre eines Goldarbeiters grofse Talente der Zeichnung und suchte mehr, als Technik. Darum kam er bald in die Schule eines Künstlers, der jedoch weniger durch Zeichnung, als durch Farben-Gebung berühmt war, des Piero di Cosimo, bildete sich aber später nach Michelangelo Buonarroti und hauptsächlich nach Leonardo da Vinci. Ein genauer Freund von ihm war der Florentiner Marcantonio Franciabigi, mit welchem er mehrere Werke in Gemeinschaft ausführte.

Allgemeine Aufmerksamkeit weckten zuerst seine Fresken aus dem Leben Johannes des Täufers im Versammlungs-Gebäude der *Compagnia del Scalzo*, einer frommen Gesellschaft von Laienbrüdern, dann seine Wandbilder aus der Legende des heiligen Philippus Benizzi in den Lunetten der Serviten-Vorhalle, beide zu Florenz. Den Kreuzgang des (Serviten-) Klosters S. Annunziata ziert seine allbekannte *Madonna del Sacco*, in der die volle Sanftmuth und Einfachheit seiner tiefsten Seele und jene edle Grazie lebt, die, nach alter Künstler-Sage, dem Bilde das hohe Lob Tizian's erworben hat. Diese Grazie herrscht im Ausdruck, in der Gewandung und Gruppirung, wie in der ganzen Zeich-

nung, nur nicht in den Gliedern des Kindes. Die Aehnlichkeit der Madonna mit anderen dieses Meisters mag auf dem Ideale ruhen, das er in der Anschauung seiner Gattin fand, der schlauen Lukretia del Fede. Aber der Zug von Herrschsucht, welcher dieser zugeschrieben wird, ist verschwunden, Alles veredelt, ja die Zartheit überwiegt die Kraft, die einer Madonna gebührt. Dieses Fresko-Bild ist das schönste des Meisters, doch hat es durch die Wirkung der Zeit gelitten. Sein berühmtestes Oelgemälde, jetzt in der Tribune der florentiner Gallerie, ist die *Madonna del S. Francesco*, genannt *delle Arpie.* Ferdinand de' Medici kaufte es im Jahre 1704 von Franziskaner-Nonnen um 20 tausend Scudi. In Alfred Reumont's Andrea del Sarto, Leipzig bei Brockhaus 1835, finden Sie die genauesten und zuverlässigsten Aufschlüsse über dieses Bild und seinen Meister.

Andrea war berühmt geworden, ohne dafs darum seine Glücksumstände sehr glänzend gewesen wären. Da berief ihn König Franz I, der einige Gemälde von ihm gesehen und grofses Wohlgefallen daran gefunden hatte, im Jahre 1518 nach Frankreich. Anfangs fühlte sich Andrea daselbst sehr glücklich, doch machte ihm bald die Liebe zu seiner in Florenz zurückgebliebenen Gattin die Rückkehr dahin sehr wünschenswerth. Der König erlaubte ihm die Reise, doch unter der Bedingung, bald nach Paris zurückzukommen. Andrea erhielt von ihm überdiefs bedeutende Geldsummen, um in Italien für den König gute Gemälde zu kaufen. Als aber Andrea in Florenz ankam, gefiel es ihm daselbst so wohl, dafs er an keine Rückkehr dachte, und das anvertraute Geld zu eigenem Nutzen verwandte. Bald freilich sah er den grofsen Fehler ein, den er begangen, und suchte auf alle Weise ihn wieder gut zu machen. Aber die einmal verscherzte Gunst des Königs wieder zu gewinnen, gelang ihm nicht. Umsonst malte Andrea ein vortreffliches Bild, das Opfer Abraham's womit er den Fürsten zu versöhnen dachte. Der erzürnte König

blieb unbeweglich, und jenes Bild kam auf verschiedenen Umwegen in die Dresdener Gallerie, die es noch ziert.

Andrea del Sarto war in der That ein vortrefflicher Maler. Herzog Friedrich II. von Mantua besuchte einst den Pabst Clemens VII. Unterwegs sah er in Florenz jenes berühmte von Raphael gemalte Bildnifs des Pabstes Leo's des Xten mit den Kardinälen Giulio de' Medici und de Rossi, welches noch jetzt im Palaste Pitti zu Florenz aufbewahrt wird. Dieses Gemälde gefiel dem Herzog so wohl, dafs er sich's vom Pabste zum Geschenke erbat, und wirklich schrieb Clemens an Ottaviano de' Medici nach Florenz, dem Herzog das Bildnifs nach Mantua zu senden. Ottaviano aber, der das vortreffliche Gemälde in Florenz zu behalten wünschte, liefs es schnell durch Andrea del Sarto kopiren, und schickte die Kopie an den Herzog. Damals lebte Raphael's vorzüglichster Schüler Giulio Romano in Mantua und diesen hatte Raphael in jenem Bildnisse die Gewänder malen lassen. Dennoch liefs sich selbst dieser, Giulio Romano, täuschen, und erklärte die übersandte Kopie für das ächte Gemälde Raphael's, an welchem er selbst gearbeitet. Erst später machte man ihn auf das Monogramm aufmerksam, mit welchem Andrea das Bild als das seinige bezeichnet hatte. Man kann sich denken, wie Giulio erstaunte: er schenkte der trefflichen Kopie die volle gerechte Anerkennung.

Andrea del Sarto starb nach der Einnahme von Florenz durch die kaiserlichen Truppen im Jahre 1530, von seiner Gattin verlassen, daselbst an der Pest. Er hat mehrere tüchtige Schüler gebildet, unter welchen als die besten Giacomo da Pontormo (1493—1556) und Francesco de Rossi, genannt Salviati (1510—1563) zu erwähnen sind. Im Ganzen darf man die Leistungen des Andrea del Sarto und des Fra Bartolomeo als einfache Entwickelungen der Kunst des Leonardo betrachten: Bartolomeo fafste mehr die ernste religiöse Seite, Andrea die Sinneszartheit des Leonardo auf. Andrea's Sfumatezza, das Gedämpfte oder, wie Hirt sagt, „Verblassene in

der Schatten-Gebung“ und im Helldunkel deutet noch auf Cosimo, Bartolomeo's Manier auf gleichzeitige und ältere Meister zurück. Wie Sarto's Gemälde frische Anmuth und milde Lebensfreude, athmen Bartolomeo's Werke innige tiefe, doch offene Würde, religiösen Adel, aber kaum gründlicher als Sarto an Buonarroti, schloſs sich Bartolomeo an Raphael. Beide zusammen geben noch keinen Leonardo. (S. 418.)

In die Zeit der bisher erwähnten florentinischen Meister fallen auch einige bedeutende *sienesische*, die wir hier einschalten wollen, weil sie die Richtung der eben genannten Künstler ergänzen. Der erste unter ihnen ist Gian-Antonio Razzi, der 1480 geboren wurde und 1554 starb. Durch seine Feinde erhielt er den Beinamen il Sodoma, wegen eines schändlichen Lasters, das sie aus schnödem Neide dem Manne Schuld gaben, dem sie anders nicht beizukommen wuſsten. (S. 401.) Es ist nicht genau bekannt, ob er aus dem Dorfe Vergelle bei Siena, oder aus Vercelli in der Lombardei herstamme. Hirt hat in neuerer Zeit das letztere für wahrscheinlicher erklärt. Er lebte viele Jahre in Siena, doch arbeitete er auch in Rom. Seine Hauptwerke sieht man in der Kapelle der heil. Katharina in der Kirche S. Domenico zu Siena und im Kloster Montoliveto bei Buonconvento. Seine früheren Werke sind häufig seinen späteren vorzuziehen, die etwas leichtfertig gearbeitet sind. Er war nicht allein Maler, sondern auch Bildner, und wirklich stellen ihn seine genannten Hauptwerke auf eine sehr hohe Stufe künstlerischer Ausbildung. Doch unterlag er, wie Rumohr (II. 388.) sagt, „im Ganzen angesehen, dem gemeinsamen Schicksal aller groſsen Talente, welche das Todesjahr Raphael's überlebten.“

Die schönen, oft wohlverstandenen Formen, die sinnliche Anmuth und der Ausdruck, die kräftige und durchsichtige Schattirungs-Weise, der Schmelz seiner Farben, die eigenthümliche oft fettliche Carnation, selbst die Anordnung seiner *besten* Werke, lassen bald den Charakter norditalischer Maler, bald jenes Princip in ihm ahnen, das erst mit Ra-

phael in voller Freiheit auftrat. Er ist der Schlufsstein der sienesischen Kunst. Seine Leistungen bilden in speziellerem und höherem Sinne, als Ghirlandajo's kalte Bedachtsamkeit (S.404.) eine ergänzende Gegenseite gegen die Energie des Luca Signorelli, dessen Freund (?) er gewesen. Die Schüler Michel-Angelo's, die letzteren ehrten, vor allem Vasari, haben den Sodoma verkannt. Am besten gelang ihm der Ausdruck der Lieblichkeit, Demuth und Gelassenheit, selten der der Energie. Man fühlt dies nirgends deutlicher, als wenn man seinen Ritter Georg, im Palast Corsini zu Rom mit Raphael's heiligem Georg in Paris vergleicht, von dem die Handzeichnung noch in Florenz ist. Eben diesen Charakter tragen seine Werke in der Farnesina, auch im Palast Borghese zu Rom. Aus demselben Grunde gelangen ihm vor Allem mehrere Engels-Köpfe: in diesem Gebiete bewegte er sich bisweilen mit bewunderungswürdiger Freiheit und Sicherheit: so in dem Engel seiner Auferstehung im Studien-Palaste zu Neapel. Nicht selten sind auch seine Kompósitionen lobenswerth, aber die Kraft, in das innere, eigenthümliche Wesen seiner „jedesmaligen" Aufgabe einzugehen, fehlte ihm, zumal in späteren Werken, fast überall, wo kräftige Charaktere gefordert wurden.

Domenico Beccafumi, genannt Mecherino, war im Jahre 1484 geboren. Er war ein kräftiger Nachahmer des Michel-Angelo. Von ihm sind die schönen Zeichnungen im Fufsboden des Doms von Siena. Ueberhaupt sind in Siena noch viele beachtungswürdige Werke von ihm vorhanden. Gestorben ist er im Jahre 1549.

Baldassare Peruzzi, auch ein Sienese, ist 1481 geboren. Er war nicht allein Maler, sondern auch Architekt, und als ein gründlicher Kenner der Perspektive ausgezeichnet. In der Malerei hatte er sich Raphael zum Muster genommen. In einem Portikus der Farnesina zu Rom, demselben, an dessen Wand Raphael seine berühmte sogenannte Galathea gemalt hat, sieht man am Friese einen Kranz von

Arabesken in Form von Reliefs von Peruzzi gemalt, woran die Perspektive so vortrefflich beobachtet ist, dafs nach einer alten Künstler-Sage der grofse venetianische Maler Tizian, als er diesen Portikus besuchte, um seine Kunstschätze kennen zu lernen, getäuscht wurde, und die Malerei für wirkliche Reliefs hielt. Gestorben ist Peruzzi im Jahr 1556.

Unter den jüngeren Zeitgenossen und Nachfolgern Leonardo's, welche sich theils zu Michel-Angelo, theils zu Raphael neigten, wirkte, scheint mir, in Bartolomeo und Sarto mehr das Gemüth, in Beccafumi und Peruzzi, die kaum zu gleicher Höhe emporstiegen, mehr der künstlerische Verstand. Jene waren Florentiner, diese Sienesen. Im alten Siena war damals Sodoma die eigentliche Gestalt, eine fremde Mitte zwischen den Florentinern Bartolomeo und Sarto, von verschiedenen Seiten bewegt, doch in der Hauptsache sienesisch, sofern man in dieser Zeit noch von eigenthümlich sienesischer Kunst reden kann. Die würdige Kraft des Bartolomeo fehlt seiner schmelzenden Sinnen-Anmuth nur etwa so weit, als ihr die gefällige Heiterkeit des Sarto abgeht. So ergänzen sich, indem Sodoma zugleich dem Signorelli gegenüber steht, die verschiedenen Talente dieser grofsen Periode: und in Florenz, wo die Gegensätze scharf auseinander traten, schien, wie überall, nur Ein Moment zu fehlen, die *Ausbildung* — des Erhabenen, nicht mehr im Sinne der ältesten Zeit, wo sich im Erhabenen die einfachst-naturgemäfseste Kunst-Anschauung bethätigte, sondern des Erhabenen im Triumphe kühner, durchgeführter Reflexion. Aber die Geschichte giebt gleichzeitig, was die Gesetze der Sprache und der Darstellung nur getrennt geben lassen. (S. 392. 401.)

So kehren wir denn nach dieser kleinen Abschweifung zu den Florentinern zurück, um bei einem Künstler zu verweilen, der von Leonardo's vielumfassender Thätigkeit Eine Seite, die Seite künstlerischer Reflexion im Streben nach Erhabenheit ergriff, aber diese Seite bis zur *Vollendung* durchbildete, und durch sie *Alles* erfüllte, was in diesem Bezuge seinen Zeitgenossen, und den älteren Künstlern, in italieni-

schem Sinne abgieng. Wir meinen Michel-Angelo Buonarroti. Das Gebiet, worauf er sich mit der höchsten Freiheit bewegt, ist die Zeichnung, Resultat seines riesenhaften Studiums und der gedankenreichen Kraft seines sonst ungebändigten Genie's. Von ihm gilt, wenn von irgend wem, das grofse Wort Winkelmann's: „am Rifs erkennt man den Meister.“ (S. 284. 429.)

Michel-Angelo Buonarroti war im Jahre 1474 in dem Flecken Caprese im Florentinischen geboren. Sein erster Lehrer in der Malerei war Domenico Ghirlandajo, von welchem vorhin geredet worden ist. Dann kam er in die von Lorenzo de' Medici zur Bildung junger zeichnender Künstler gestiftete Anstalt, und ein gewisser Bertoldo unterrichtete ihn in der Bildhauerei. In der grofsherzoglichen Gallerie zu Florenz wird noch die wundersame Maske eines — *Satyrs* aufbewahrt, welche er in seinem vierzehnten Jahre aus Marmor gearbeitet hat. Dann studirte er in der Kirche del Carmine die Malereien des Masaccio in der Kapelle Brancacci, von welchen gleichfalls früher die Rede war. Schon damals kündigte sich seine *sittlich-ironische*, oft *satirische* Natur, und bei aller Nachsicht, die ihm eigen war, die Verachtung jeder Seichtigkeit und Unwissenheit, der Hohn gegen unberufene Nebenbuhler und Richter, der ihm später viele bittere Erfahrungen bereitete, laut und mächtig an. In der Lebens-Beschreibung des Benvenuto Cellini findet sich ein Abentheuer der Art berichtet, das diesen Charakterzug deutlich ausspricht. Daselbst erzählt nämlich ein elender Metallarbeiter, Pietro Torrigiani, Folgendes:

„Michel-Angelo Buonarroti und ich giengen als Knaben in die Kirche del Carmine, um in der Kapelle den Masaccio zu studiren, und Buonarroti hatte die Art, alle zu foppen, die dort zeichneten. Eines Tages machte er sich unter andern auch an mich, und es verdrofs mich mehr als sonst; ich ballte die Faust und schlug ihm so heftig auf die Nase, dafs ich Knochen und Knorpel so mürbe fühlte, als wenn es eine

Oblade gewesen wäre, und so habe ich ihn für sein ganzes Leben gezeichnet.“

Bald darauf gieng Michel-Angelo nach Rom, wo er zwei grofse Werke in Marmor arbeitete, einen Bacchus, der jetzt in der Gallerie zu Florenz steht, und eine Madonna mit dem Leichnam Christi, welche man gegenwärtig in der Peterskirche zu Rom, in der ersten Seiten-Kapelle zur rechten Hand sieht. Als er wieder nach Florenz zurückgekommen war, führte er im Jahre 1504 die kolossale Statue des David aus, die noch heute auf dem Platze vor dem alten Palaste der Medici aufgestellt ist. Sie gehört zu Michel-Angelo's geringen Arbeiten, und ist durchaus ohne Charakter. Ein Steinmetz, Namens Simon, hatte den Marmorblock schon verhauen, als Michel-Angelo es unternahm, die Bildsäule daraus herzustellen. Dennoch mufste sie nach der florentinischen Chronik von Pietro di Marco Parenti, vor den Steinwürfen des Pöbels durch Wachen gesichert werden.

Indessen machte sich Michel-Angelo nicht allein als Bildhauer, sondern auch als Maler bekannt. Er malte eine heilige Familie, die jetzt in der Tribune zu Florenz gesehen wird, und der anatomischen Kenntnisse wegen, die sich daran zeigen, unerachtet des manierirten — fast Luca-Signorellischen — Kolorit's, von jeher als ein sehr bedeutendes Werk angesehen und durch den sibyllinischen Preis berühmt wurde, den Doni dafür entrichten mufste, nämlich das Doppelte der ersten Forderung, da ihm diese vorher zu hoch geschienen. Dieses Bild war die Ursache, dafs Buonarroti, zu gleicher Zeit mit Leonardo da Vinci, den Auftrag erhielt, eine Wand des grofsen Rathsaals im Palaste der Signoria mit einem Gemälde zu schmücken. So verfertigte er mit Leonardo in die Wette (S. 420.) einen Karton, der eine Scene aus dem Kriege der Florentiner gegen Piccinin, nach Anderen aus dem Kriege der Florentiner mit den Pisanern vorstellte. Man sah darauf eine Schaar Soldaten, die sich eben im Arno baden, als sie erfahren, der Feind sei da, und sich nun rasch in die Kleider werfen, um ihm Widerstand zu leisten. Das Bad wählte Mi-

chel-Angelo, wie Göthe bemerkt, als „Symbol völliger Auflösung kriegerischer Thätigkeit und Aufmerksamkeit," wodurch er Alles in einem glücklichen Kontrast darstellte und die höchste Ueberraschung zur Anschauung brachte. Dieser Karton ist jetzt nicht mehr vorhanden. Benvenuto Cellini, der ihn sah, fand ihn so schön, daſs er ihn *über alle* späteren Werke des Michel-Angelo, sogar über das berühmte jüngste Gericht desselben im Vatikan stellte! Bandinelli heiſst es, zerriſs ihn, bei den Unruhen im Jahre 1512.

Als Julius II. aus der Familie della Rovere den päbstlichen Thron bestiegen hatte, berief er den Michel-Angelo nach Rom, und trug ihm auf, ihm ein prächtiges Grabmal zu errichten. Dieses Grabmal, eine Quelle zahlloser Verfolgungen für den Künstler, kam erst nach vielen Jahren zu Stande, und wurde am Ende viel kleiner ausgeführt, als der frühere Plan gewesen war. Es steht in der Kirche S. Pietro in Vincoli und sein Hauptschmuck ist die kolossale Statue des Moses, die unter Michel-Angelo's Werken als eines der ersten genannt werden muſs. So blieben ohne Schuld des Künstlers „mehrere seiner *schönsten* Arbeiten unvollendet." Ja, zwei Statuen, die für das Grabmal Julius II. bestimmt waren, von denen die eine nicht ganz ausgearbeitet ist, kamen, nach Quatermère de Quincy (vie et ouvrage de Michel-Ang.) noch zur Lebenszeit Buonarroti's nach Paris, wo sie noch heute unter dem Namen *Captifs* im ehemaligen Musée Angoulême, im Louvre die gröſsten Zierden unter den Schätzen der neueren Plastik, doch wenig aufgesucht sind. (S. 424.)

Bei dem Pabste Julius II., dessen Sinnesart sich eben so sehr durch Reizbarkeit und Raschheit, wie durch entschiedene Strenge und Festigkeit auszeichnete, war Michel-Angelo sehr wohlgelitten. Der Pabst, sagte man, habe ihm aufgetragen, sich, so oft er zu den Arbeiten an seinem Grabmale Geld bedürfe, nur unmittelbar an ihn selbst zu wenden. Diese groſse Gunst beneideten ihm viele Künstler, die sich damals in Rom aufhielten, und suchten sie zu schwächen,

was ihnen wirklich in etwas gelungen ist. Eines Tages waren frische Marmorblöcke für das Grabmal angelangt und Michel-Angelo begab sich in den Vatikan, den Pabst um Geld zu bitten, als er aber in das Vorzimmer kam, wiefs ihn auf Befehl Sr. Heiligkeit „ein Stallknecht“ hinweg. Hierauf eilte er nach Hause, schrieb in ariovistischer Weise an den Pabst „*wenn er in's Künftige etwas von ihm wolle, er ihn anderswo, als in Rom, suchen möge*,“ liefs sein Hausgeräthe zu Geld machen, setzte sich zu Pferd und eilte, noch in derselben Nacht die Gränze des Kirchenstaats zu erreichen. Als der Pabst die Entweichung Michel-Angelo's erfahren hatte, schickte er fünf reitende Boten mit dem Befehl ab, den erzürnten Künstler gutwillig oder mit Gewalt zurückzubringen. Wirklich erreichten die Boten den Michel-Angelo, dieser aber drohte, nach alter Ueberlieferung, sie alle umzubringen, wenn sie ihn nicht seines Weges ziehen liefsen. Sie legten sich auf's Bitten; auch dieses ohne Erfolg. Da gaben sie ihm das Schreiben des Pabstes und baten ihn, zu antworten, und diese Antwort von Florenz zu datiren, damit es schiene, als hätten sie ihn erst auf fremdem Gebiete getroffen, wo sie keine Macht über ihn gehabt hätten. Das that, sagt man, Michel-Angelo und setzte ruhig seine Reise nach Florenz fort.

Nach einem im Kunstblatt mitgetheilten Briefe dieses Künstlers *) gab er aus *Poggibonsi*, wo ihn die Reiter trafen, folgende Antwort an den Pabst: „*Wenn Du hältst, wozu Du Dich verpflichtet, so werde auch ich zurückkehren. Sonst mache Dir keine Hoffnung, mich je wieder zu sehen.*“ Nicht lange hierauf kam ein Schreiben des Pabstes an die Florentiner, sie möchten ihm den Michel-Angelo zurückschicken, und da dieser nicht gehen wollte, folgte bald ein zweites. Darauf, heifst es, sei Michel-Angelo mit dem Gedanken umgegangen zum *türkischen* Kaiser, als Baumeister, nach

*) Vergl. Alfred Reumomt: Ein Beitrag zum Leben Michel-Angelo's. Stuttgart. Cotta. 1834. Kunstbl. z. Morgenbl. 1834 n. 44.

Konstantinopel zu gehen. Dieser hatte ihn nämlich schon früher unter glänzenden Bedingungen zu sich eingeladen. Allein das widerrieth ihm der Gonfaloniere Soderini zu Florenz sehr nachdrücklich. In einem dritten Breve des Pabstes, welches bald darauf ankam, wurde ihm nicht allein Straflosigkeit, sondern auch die vormalige Gunst zugesichert, wenn er nach Rom zurück gienge. Nun erst begab sich Buonarroti *mit dem Titel eines Gesandten* der florentinischen Republik zum Pabste, der damals einige Zeit in Bologna hauste, und hier erhielt er von demselben den Auftrag, seine Statue in Bronze zu verfertigen. Er führte sie aus und sie wurde im Jahre 1507 über dem Eingange der Kirche S. Petronio aufgestellt, aber schon im Jahre 1511 von den aufrührerischen Bolognesen, während des Aufstandes zu Gunsten der Rückkehr der Bentivogli, wieder herabgestürzt und zertrümmert. Herzog Alfonso von Ferrara, der das Erz der Statue kaufte, liefs daraus — eine grofse Kanone giefsen, welcher er, nach dem Namen des Pabstes Julius, Julia hiefs. Der Kopf der Statue soll noch jetzt in Ferrara aufbewahrt werden. Wir bekamen ihn nicht zu sehen.

Unter den plastischen Werken, die Michel-Angelo in der Folge ausführte, nimmt sein berühmter Christus in der Kirche S. Maria sopra Minerva zu Rom eine der Hauptstellen ein. Man bewundert daran die aufserordentliche Kenntnifs der Anatomie und die vortreffliche Behandlung des Marmors, doch ist, fast wie bei dem Moses und überhaupt bei allen Werken des Michel-Angelo, mit der anatomischen Naturwahrheit zu viel Prunk gemacht, und es fehlt der Statue zwar nicht an hoher Kraft, doch an individuell bestimmtem Charakter. Fast dasselbe gilt von einigen anderen grofsen Arbeiten des Künstlers, den Grabmälern der Mediceer, in der Kirche S. Lorenzo zu Florenz. Da hat er mit tiefem Sinne die vier Tages-Zeiten, ja mit einer Kraft behandelt, als wollte er Weltalter in ihnen darstellen. Unter diesen Werken, die sämmtlich durch die deutliche, naturtreue Ausführung des *Gedankens*, trotz der mangelnden Grazie, mit

Recht berühmt sind, ist Eine Statue, die von jeher wegen der glücklich-erhabenen, fast schönen Wahrheit des Ausdrucks der Gegenstand der Bewunderung aller Kunstfreunde war. Es ist die Statue des Lorenzo de' Medici; dieser ist vorgestellt, wie er in tiefes gefafstes Nachdenken versunken ist, und die Statue führt darum den Namen *il pensiere.* Es ist indefs nicht aufser Acht zu lassen, dafs die Anordnung der Statuen mit der architektonischen Anordnung der Kapelle, die, wenigstens grofsentheils, ebenfalls von ihm herrührt, nicht übereinstimmt. Dabei ist jedoch zu bedenken, dafs Michel-Angelo immer, wie Vasari bemerkte, auf die menschliche Gestalt seine Hauptkraft verwendete und auch hier, wie es scheint, durch gegebene Verhältnisse gehemmt war. Selbst in den beiden Gefesselten, den sog. Sklaven zu Paris, oder so viel ich mich entsinne, in einem derselben, übertrieb er in etwas jene anatomische Manier, die gleichwohl da noch am meisten an ihrer Stelle war. Am häfslichsten ist sie in dem Faun, der als Werk seiner Hand (?) im Palaste Barberini zu Rom, dann an einem anderen, der im Garten der Villa Ludovisi daselbst zu sehen ist. Edlere Formen hat der Kopf eines Faun's im Palaste Grimani zu Venedig, und der Christuskopf in der Agneskirche bei Rom aufserhalb der Mauer, doch ist der letztere, was am meisten auffällt, wenn man ihn von der Seite betrachtet, bei aller Ausbildung seiner Stirne, die den *denkenden* Künstler erkennen läfst, im Ganzen schwach gehalten. Er war aber nicht für die Seiten-Anschauung bestimmt.

Aehnlich der deukalionischen Mythe, die, durch blinden Wurf, Steine in Menschen verwandelt, läfst eine griechische Künstler-Sage in den Brüchen, hier von Paros, dort von Chios, durch blose Spaltung eines Marmorblockes ein *Silenus-Bild* entspringen. Unter den neueren Plastikern gab Buonarroti dieser Sage Wahrheit. Ohne den Marmor zu punktiren, schlug er aus ihm, wie er war, unter „unbarmherzigen Streichen" mit sicherer Hand die gewaltigen, oft ironischen Gestalten. „Die Statue steckt," sagte er, „fertig im Stein, braucht nur

befreit zu werden.“ Noch zeigt man in Florenz unter den Schätzen der Lorenzo-Kirche einen Fufs, der aus rohem Marmor hervor tritt. Was Anderen, auch grofsen Meistern, mühevolle Prosa, die leidige Rechnung und Technik, war *seiner* Hand poetisches Spiel; die Erlösung, wie er es nannte, der Statue aus ihrem Gefängnisse, dem Stein, freier Genufs; kein Italiener Ihm gleich. Und wenn er in hohem Alter erblindet, seine Werke überdachte, der Zeit nachsann, die, erschlafft, nach ihm Gröfseres nichts mehr vollbringen konnte; da erscheint er, dem farnesischen Herkules gleich, der noch in der Stunde der Ermüdung in kolossaler Bildung die Kraft verräth, die Niemand hemmte. Und wenn er, der eigenen *Fehler* sich bewufst, zum Torso sich führen liefs, um das ideale Spiel der Muskeln noch mit der Hand zu bewundern; da durfte er wohl dem *hinkenden* Feuergotte sich vergleichen, dem Meister im Erzgufs. Dürfte ich von dem kühnen Bildner ein kühnes Bild wählen, so dürfte ich sagen: Michel-Angelo *gofs* den Marmor, als wäre er Erz. Denn *als Künstler* begann er, wie Erzgiefser, seine Werke und vollendete sie als *Techniker*. Vom Gedanken, von der Kunst gieng er aus, nicht vom Handwerk, wie der Marmor-Bildner in gewissem Sinne *) pflegt. Aber er schlofs auch nicht mit der Kunst, wie dieser. Der Gedanke war ihm Kunst, seine Ausführung nothwendige Technik, diese *ihm* Kleinigkeit. Schreckt von seinen Marmor-Werken die Durchbildung des Einzelnen, die Uebertreibung des Fleifses zurück; so ruft uns, trügend, eine Stimme zu: wäre dies Material Erz, so würde das ausgeführte Detail vielleicht etwas minder störend wirken. Vergriff sich Buonarroti im Material? er wählte es mit Absicht. Stand gleich das Werk schon vollendet, er wollte es vollendeter als vollendet, machen. Dieses *Ueber-Streben* war sein Fehler, doppelt sichtbar, weil er in Marmor bildete, der das

*) Vergl. Feuerbach's Apoll S. (157.) 173.

feinste Detail ungleich freier erscheinen läfst, als alles Erz. Grofsgedachte Werke seiner plastischen Hand sind daher öfter durch das Studium verdorben, das auf ihre Ausführung, als durch jenes, das auf ihre Verkürzung und Komposition gewendet ist. (S. 284.) Daher nehmen sich manche unausgeführte Werke seines Meifsels, wie die kräftige Brutus-Büste in der Gallerie zu Florenz, eine seiner letzten Arbeiten; kleine Modelle in terra cotta, wie von der Nacht im Saal der kleinen Bilder in der Akademie daselbst; auch gelungene Kopieen in verjüngtem Maafsstabe, wie eine kleine seines Moses, deren Modell eben dort, dem Anschein nach gefälliger aus. Bei ausgeführten Werken zog sein Meifsel den Gestalten gleichsam die *Haut* ab und legte das Innere dem Auge blos, oder vielmehr: sein bewunderungswürdiges anatomisches Studium drang nicht bis zur Haut vor, es verweilte zu tief im Innern. *Daher* sind unter seinen Handzeichnungen riesenhaft gedachte Gestalten, die er in verjüngtem Maafsstabe, für den Meifsel oder Pinsel, oder ganz sorglos hingeworfen, oft voll Grazie. Sein Tityus unter den Zeichnungen im Uffizien-Palaste zu Florenz wetteifert mit Tizian's Prometheus im Barbarigo-Palast zu Venedig. Auch Handzeichnungen von Madonnen, selbst Reliefs derselben athmen edlen Ernst, reine, seltene Hoheit. So ist der Entwurf einer Madonna mit dem Kinde, als Relief in der Gallerie zu Florenz einfacher und reiner gehalten, als jenes oben gerühmte Werk seines kühnen Pinsels in der Tribune, wo die Madonna dem Joseph das Kind rückwärts hingiebt. (S. 420.) Auch Karrikaturen zeichnete er mit Anmuth, fast wie Leonardo.

Nun ist über seine Malereien noch etwas zu sagen. Im Palaste Pitti zu Florenz wird ein vortreffliches Oelgemälde, die drei Parzen, als ein Werk des Michel-Angelo gezeigt. Ohne Zweifel ist dieses, wenn es wirklich von ihm, in gewissem Bezuge das beste Oelgemälde, welches er je gemalt hat. Er zeigt sich darin in einer Stärke des Kolorits, die er in keinem anderen Bilde auch nur entfernt erreichte. Uebri-

gens mochte ihm ein Gegenstand von dieser Art am ersten gelingen; er erhob sich darin, was die Gesichter betrifft, nicht über die gewöhnliche Natur, behandelt aber diese — mit stiller Ironie, die Parzen als alte „Weiber.“ Ist sein eigenes Brustbild in der Gallerie des Kapitols zu Rom ein Werk seiner Hand, so gehört es, unter seinen untergeordneten Arbeiten, gleichfalls zu seinen ausgezeichnetsten Gemälden.

Pabst Julius II. hatte dem Michel-Angelo aufgetragen, die Decke der sixtinischen Kapelle im Vatikan zu malen. Da der Pabst auf *Eile* drang, so mufste er die ganze grofse Arbeit binnen zwei und zwanzig Monden vollenden. Diese Decken-Gemälde stellen Scenen aus der ältesten Geschichte, so wie Propheten und Sybillen vor: zum Theil, namentlich die delphische Sibylle, in würdevoller Kühnheit. Aehnliche Kühnheit und Kraft herrscht, bei minder glücklicher Behandlung, in der Bekehrung des Paulus, die er in der paulinischen Kapelle des Vatikan, mit der Kreuzigung des Petrus, im höchsten Alter malte, schon an den Augen leidend.

Die Werke der sixtinischen Kapelle sollten zusammen ein grofses, in sich geschlossenes Ganze darstellen, von der Schöpfung bis zum Ende der Welt und schon unter der Regierung des Pabstes Paul III. fieng Michel-Angelo im Jahre 1534 an, sein berühmtestes Werk auszuführen, *das jüngste Gericht*, in der sixtinischen Kapelle. Er arbeitete daran bis zum Jahre 1541, wo es vollendet wurde. Der Inhalt und die Ausdehnung dieses Werkes machte es dem Michel-Angelo möglich, Alles darin darzulegen, was er überhaupt in der Malerei zu leisten vermochte. Aus diesem Riesen-Bilde läfst sich am besten über seine Kunst ein volles Urtheil fällen. Aber die Darstellung fordert ein bändereiches Werk. Sein Christus hat den Vorzug mehr, als der barmherzige, — der *ent*scheidende, zürnende zu sein, doch in dem Maafse, als er dadurch an Energie gewinnt, verliert er, durch Derbheit, an Liebe und Grazie. Diese Kraft und Derbheit, die im ganzen Bilde lebt, ist indefs, *zugleich*, durch die Kolossalität seiner Gestalten be-

dingt, die aus demselben Grunde entspringt. Die gelungensten Gruppen der grofsartigen Komposition sind die der sieben *Tod-Sünden* und des Eingangs in die Pforten der Hölle. Das Ganze eine schweer überschauliche, viel mifsdeutete Welt *titanischer*, oft herrlicher Gestalten, ein jüngster Tag, der an die Mythen von den Riesen der Vorzeit erinnert, welcher seine Gestalten anzugehören scheinen, vielmehr: eine wahre Götter-Dämmerung der Zukunft.

Diese Titanen-Welt war das Gebiet, worin sich der selbstbewufste Meister ganz heimisch fühlte: in diesem Sinne schwelgte er in Dante's göttlicher Komödie, zu der er Zeichnungen entwarf, die ein grofses Werk bilden sollten. Das Meer verschlang nach seinem Tode, zwischen Civita Vecchia und Livorno, nebst anderen Kunstsachen, den unersetzlichen Schatz „und überliefs der Nachwelt, staunend seine Gröfse zu ahnen.“

Dafs Michel-Angelo auch *Baumeister* war, ist schon oben (S. 281 — 258. ff. 312.) erwähnt; und seine *poetischen* Werke sind von seinem Neffen in einen Band gesammelt und herausgegeben worden. Auch in der *Musik* hat er grofse Kenntnisse dargethan. Was er als zeichnender Künstler leistete, läfst sich wohl kurz also aussprechen:

Sein kalter gigantischer Verstand, der nur da poetisch wird, wo er seine Ironie herauskehrt, hat sich vergeblich bemüht die antike und moderne Kunst *völlig* in sich zu vereinen. Mit diesem Verstande lös'te er Alles in's Allgemeine auf und vermochte nicht mehr, seine Abstraktionen mit der Wirklichkeit zu versöhnen. Das letztere war die Aufgabe, welche Raphael lös'te, den er verkannte, da er im Zorn über Bramante sagte „was Raphael von der Kunst wisse, wisse er allein durch ihn.“ (S. 401. 362.)

Als florentinischer Meister ist Michel-Angelo ein einseitiges Gegenbild Leonardo's. Neben diesen, wie neben Raphael, stellt ihn die Geschichte. Während Leonardo die reine Natur-Anschauung und die christliche Innigkeit der *ältesten Florentiner* mit Verstand und Grazie wiedergeboren,

vollendete sich in Buonarroti das Bestreben, die Natur-Formen in ihrer derben, nicht selten ihrer gemeinen Erscheinung, immer jedoch in ihrem innerlichsten Zusammen-Greifen aufgefaſst und ergründet, zur Anschauung zu bringen. Die *extreme* Vollendnng dieser nothwendigen Entwickelung, das ist, historisch gefaſst, die *Vollendung* jenes einseitig reflektirenden Charakters, der in Luca Signorelli und Domenico Ghirlandajo sich angekündigt hatte, und die *Ueberwindung* desselben im Streben nach *Erhabenheit* war die Aufgabe, die dem Genie Michel-Angelo's vorbehalten blieb. (S.418.) Ghirlandajo suchte durch bedächtige Darstellung der gemeinen, überall gegenwärtigen Wirklichkeit die Leerheit der (abstrakten) Vorstellungen zu erfüllen, die seine Werke nicht selten beherrschte. Reich dagegen an Phantasie trieb Michel-Angelo, mit der Kraft des Verstandes, diese Gabe über sich selbst hinaus, in's Ungeheuere, in's Wild-Prosaische: er unterdrückte ihre Tiefe und Stille und *wollte* übertreiben. Er suchte das Erhabene, aber *von diesem ist zum Widerlichen nur Ein Schritt.* Ihn beherrschen *allgemeine Begriffe.* Aber *Er* ist *der Einzige,* der einseitig diese Herrschaft wollte, ohne aufzuhören, Künstler zu sein. Er machte diese Begriffe zum *Inhalt* seiner Natur-Anschauung. Bis heute ist er der unübertroffene Meister in der Zeichnung, so weit die Zeichnung den *allgemeinen* Charakter der Gestalten ausmacht, und diese in den möglichst denkbaren Ansichten und Bewegungen vorstellt. Er giebt sogar, wo er *mag*, das *Individuelle* charakteristisch. Man sieht dies unwiderlegbar in seinen Handzeichnungen, in mehreren ausgeführten Werken. Aber das Individuelle unterliegt, bei all dem, seinem Streben, das Allgemeine der Natur, das Innere der Körper, die Anatomie des Menschen darzustellen, sein bewunderungswürdiges, bis *jetzt* kaum erreichtes Studium der Natur, das Gewicht seiner Gedanken, ironisch zur Schau zu tragen. In dieser Darstellung ist er vollendet, selbst korrekt, aber diese Korrektheit ist nur die Ergänzung seiner wilden Phantasie. Zu groſs, einer Gefallsucht zu huldigen, lieſs er von der Eigenkraft sich übermannen, die durch Wahl des

Ungemeinen, mit Ueberlegung und Trotz, den Richter lockt, durch Gewalt und Korrektheit der Darstellung den Betrachter überwältigt. Dieser Absicht diente selbst die imponirende Ruhe seiner, sonst wohl bewegten, plastischen Werke, aber sie gieng nicht aus ihr hervor: nirgends strebte er, zu schmeicheln, nirgends auf Effekt zu sehen. Dies that nur seine Schule. Studium und Arbeit liefs er merken, nicht, das Urtheil zu bestechen, nur aus Ironie, aus der Fülle des Bewufstseins *einziger* Kraft und Vielseitigkeit, in der er im Widerspruche mit der Welt sich selbst genug war: ihm fehlt aber die Wahrheit des Lichtes, in welchem der Maler, die anmuthvolle Ruhe, in welcher der Plastiker die Welt anschaut, seinem Kolorit Leben und Wirklichkeit, seiner Komposition Einfachheit und Melodie. Weil er Alles erhaben bilden wollte, blieb ihm jede malerische Zusammen-Ordnung fremd. *Alle* seine Tugenden, *alle* seine Fehler gehen von dem Streben nach dem *Erhabenen* aus: die Erreichung des Schwierigsten galt ihm als erhaben, weil er das Erhabene der *Reflexion* suchte. (S. 418.) Wäre die Vollendung im Anatomischen ein Leichtes gewesen, *er* würde zu stolz gewesen sein Werth auf sie zu legen. Im Kolossalen und Erhabenen, wie sich's, von Zusammen-Stellung abgesehen, an den Formen der *einzelnen* Menschen-Gestalt kund geben kann, hat ihn Niemand übertroffen. Aber er verachtete die Blüthe seiner Kunst, die Grazie als eitle, äufserliche Tändelei, als Gefallsucht und Schmeichelei, *wo* sie das anatomische Studium verbarg oder dem Erhabenen entsagte. Er ist gleichsam der Skeptiker der Anmuth. In ihm lös'te sich die Lebenslust (S. 402.) der italischen Kunst auf, die er beherrschte. In ihm triumphirte der künstlerische Verstand mit der Riesenkraft einer Alles aufbietenden Phantasie: Wenn er aber dadurch vor Allem *die* Periode vollendete, in der die Kunst-Entwickelung mit sich selbst, so zu sagen, in Zwiespalt lag, die Periode nach Masaccio und Fiesole; so fehlte es dennoch seinen Werken keineswegs an tiefen Anklängen aus der frühesten Zeit. Selbst sein Weltgericht hat in gewissem Sinne

mehr Aehnlichkeit mit der alten, merkwürdigen Darstellung desselben Gegenstandes, in der Akademie zu Siena, die dem Ambruogio di Lorenzo zugeschrieben wird, als mit dem früher gerühmten Bilde Signorelli's. (S. 403.) — Durchaus aber bleibt, was wir oben erklärten, wahr, dafs in Leonardo mehr die Periode der ersten jungen Keime, in Michel-Angelo mehr die der Entfaltung und Entzweiung ihre Wiedergeburt fand. Dadurch sind seine Werke die glänzendsten Urkunden jener Kraft, die in dieser Periode, aus der seine Schöpfungen hervorgiengen, unsichtbar im Innern wirkte.

Ariosto sagt von ihm im rasenden Roland (XXXIII, 2.):

— — — — gleich grofs in Stein und Farben,
Er, Michael — wohl nennt man Engel ihn.
(Gries.)

Und doch forderte gerade *seine* Richtung noch Eine ergänzende Seite der gleichzeitigen Kunstblüthe, *ihre letzte lebensfrische Anmuth* und engelreiche Grazie: Diese werden wir in Correggio finden, nicht erst in Guido Reni. (Vorl. X.)

Das Urtheil über Michel-Angelo's Werke ist zugleich das Urtheil über sein Leben. In diesem spiegelt sich die Blüthe und der Verfall der Künste, ihre Wechsel-Beziehung unter sich, mit der Wissenschaft und dem politischen Leben. Wie in der Kunst, war ihm im Leben *nichts zu schweer*. Er kannte *keinen* Schein, *keine* Furcht. Kühnheit, Anstrengung war das Element seiner *Freude*. Im Bewufstsein seiner Stärke war er „voll freundlicher Güte“: selbst seine Heftigkeit ruhte auf der edelsten Gesinnung. „Mit männlicher Würde bot er zweien Päbsten Trotz,“ widmete sich dem Dienste, wie der Kunst, so seines „bedrängten Vaterlandes.“ Von dem Berge San Miniato „leitete er die Vertheidigung von Florenz“. Nach dem Fall seiner Vaterstadt mufste er sich vor den Pallesken im Thurm von S. Nicolo verbergen, um dem Schicksal Francesco Carducci's zu entgehen. Unter Herzog Alexander stand er auf der Liste der Proscribirten und wurde „nur

durch Päbste gehalten“, die seiner nicht entbehren *konnten*, nur vor Gott und ihm sich neigten. Wie dringend auch Cosmus I. ihn eingeladen, freiwillig verbannte er sich auf immer aus der unterdrückten Vaterstadt. Nur seine Leiche sah Florenz (in Santa Croce) wieder, „um die sich die Fürsten stritten“, wie um eine Reliquie, welche der Stadt, die sie birgt, als Palladium, Seegen bringt. Hafs, Mifsgunst, Undank, Neid und Unverstand Anderer verbitterten endlos sein langes, der Kunst geweihtes Leben *). Was er sich gewann, gewann er sich *nur durch sich*; was er sich verdarb, verdarb er sich nur durch Selbstgefühl und Offenheit, durch Trotz und Kühnheit. Mancher bittere Tadel, der seine Werke wie sein Leben traf, verwandelt sich in Lob und fällt auf *den* zurück, der den Maafsstab *gewöhnlicher* Regeln an die Natur des *Kolossalen* legt. —

König Ludwig hat in einem Distichon Michel-Angelo's *Kunst* also charakterisirt:

Heidnische Ruhe und christliche Milde, sie blieben Dir fremde,
Alttestamentlich bist Du, Zürnender, wie es Dein Gott!

Dies ist Buonarroti's Stellung gegen Raphael. So wirkte die Geschichte der Kunst gleich der Geschichte der Natur: Erst die letzte Katastrophe der Erde ebnete durch die Gewalt ihrer Fluthen den bewohnten Boden vollends, machte die wildesten Schluchten zugänglich, und liefs nicht ab, bis sie die alten, rauhen und strengen Formen ausglich und mäfsigte, so jedoch, dafs sie die deutlichsten Spuren dieser gewaltigen Bildungen noch erkennen läfst. Ja, in eben der Zeit, wo sie alles ausglich und den heutigen, den beruhigten Weltentag heraufführte, that sie dieses nur dadurch, dafs sie die Gebirge der Erde zu ihrer letzten erhabensten Höhe emporhob, während sie viele alte Gipfel sprengte und (S. 65.) die Wasser

*) Ich erinnere an die bekannten, schon oben gerühmten Darstellungen von Reumont und Anderen, zum Theil ungenannten Kennern.

der Länder und Meere erschütterte. Ganz dasselbe zeigt uns die Geschichte der Kunst: als mit Raphael die Grazie von ihrem Weltenthrone allversöhnend herabstieg, wirkte in Michel-Angelo die Gewalt einer im Streben nach Erhabenheit alle Anmuth bedrohenden Kühnheit. Die späteren Künstler, Guido mit seinen Zeitgenossen, sind nur die Farben des Frieden-Bogens, der sich zwar als Zeichen der *Ruhe*, doch nur als Abglanz und Wiederschein über das alte Firmament wölbte, während die Zeit einen neuen Weltentag heraufführte.

Anhang zur achten Vorlesung.

Michel-Angelo's Weltgericht.

Die alte Kirche erkennt, wie bekannt, ein doppeltes Gericht, das allgemeine am Ende der Zeit — das Weltgericht, wo allen Völkern das „unwiderrufliche Urtheil" gesprochen wird, und das Privat-Gericht, das den Einzelnen gleich im Tod ereilt. Dieses war Gegenstand der Dante'schen Gesänge, jenes Aufgabe Buonarroti's. In seinem Weltgericht wohnt, in dramatischer Wendung, ein Theil der Kraft des Dichters der Hölle, in's Ungeheuere gesteigert, ohne Beschränkung auf den Zustand der Abgeschiedenen vor dem Ende der Tage. Keine abgebrochene Reihe, die volle Weltgeschichte liegt als Vergangenheit da. *Sie* ist das Weltgericht, ihr Triumph — *Gegenstand des Bildes.* Alles, Leben und Tod wiedergebiert sich und füllt Himmel und Hölle, Alles ist Auferstehung und Urtheil. Alles erscheint in kolossaler Gestalt mit der Stärke des tiefsten, geistigen Ausdrucks vor dem Thron des unbestechlichen Richters. *Sein* Ausspruch ist „*Gottes-Urtheil*", von Ewigkeit her „aller Sünde feind." In ihm erhält das Gericht der Einzelnen die letzte Vollendung. Daher fühlt man vor dem Bilde den Herzschlag des Gewissens der ganzen Menschheit, und sieht an den Pforten der Hölle das tragische Spiel mitlebender Gestalten: ein Punkt, der uns weiter unten beschäftigen wird. (S. 449. f.)

Jener Triumph der Weltgeschichte ist als Gegenstand des Bildes nichts Prophetisches, vielmehr Erfüllung der Verhei-

fsung: nach dem Trübsal der letzten Zeiten *) werden Sonn' und Mond den Schein verlieren und die Kräfte der Himmel sich bewegen. Alsdann wird erscheinen das Zeichen des Menschen-Sohnes im Himmel und alsdann werden heulen alle Geschlechter auf Erden und werden sehen kommen den Menschen-Sohn in den Wolken des Himmels mit Kraft und Herrlichkeit und er wird senden seine Engel mit hellen Posaunen und sie werden sammeln seine Auserwählten von den vier Winden, von einem Ende des Himmels zu dem anderen und die Todten werden auferstehen, die Lebenden umwandelt, Alle gerichtet werden. Der Heiland des Bildes ist der Gewaltige, der der Schlange den Kopf zertreten, der Welt das Schwert gebracht, ihre Vorurtheile gebrochen hat; der Eifrige, der die Geifsel im Tempel ergriffen; der Strenge, der dem Jüngling, welcher der Leiche seines Vaters eher folgen wollte als Ihm, die Worte nachgerufen: „Lasset die Todten ihre Todten begraben", der Allein-Herrschende, der mit dem Ausspruch: „Ich kenne Euch nicht!" die Frömmler bedroht, vor falschen Erlösern, vor jedem Schein der Heiligkeit gewarnt und verkündet hat: „Himmel und Erde werden vergehen, aber meine Worte nicht"; — der Weltrichter der Lebendigen und Todten. *Den historischen Moment des Bildes glaube ich in den Worten erkennen zu müssen*, mit welchen Christus das Verdammungs-Urtheil, über die zur Linken ausspricht: „Gehet hin von mir, ihr *Verfluchten*, in das ewige Feuer, das bereitet ist dem Teufel und seinen Engeln!"

In diesem Gedanken theilt der Künstler seine Welt; unten setzt er links den Höllenschlund, rechts den Schauplatz der Auferstehung, über diesen den Zug nach dem Himmel, über jenen den Sturz in den Abgrund, zwischen beiden in der unteren Mitte die Engel mit den Posaunen, zu rufen „von den vier Winden" die Abgeschiedenen. Ueber diese als die wahre Mitte des Ganzen den Welten-Richter, im reich bevölkerten

*) Matth. 24, 29—31. 1. Korinth. 15, 52. 1. Thess. 4, 16.

Himmel, und neben ihm, nicht im Dunkel der übrigen Gestalten, aber auch nur halb von der Glorie des Erlösers überstrahlt, — Maria. An den beiden obersten Enden des Gemäldes richten Engel rechts das Kreuz, links die Säule der Geifselung auf. Die Arbeit wird ihnen schweer, die Welt ist noch nicht gereinigt, die Ausscheidung der Verdammten wird eben vollbracht. Die Aufrichtung selbst ist dadurch eine Waage des gewählten Momentes: Alles tief besonnen angelegt, *darum* vielfach mifsdeutet.

Man hat erst neuerdings diesen Gegenstand wieder unter die höchsten Aufgaben der Maler gestellt. Schweer, gleich einer Iliade nach Homer, dürfte diese Aufgabe nach Michel-Angelo auch für einen Cornelius sein. Und fast wie vorhomerische Gesänge in jenem, verschwinden die früheren italischen Bilder neben Buonarroti's Werk. Wie indefs alte Werke *fremder* Nationen mit homerischen ringen, durch gegenseitigen Abstand diese und sich beleuchten; so hat Deutschland Ein Werk, das durch entgegengesetzte Auffassung das Buonarrotische besser, als irgend ein anderes, erklären hilft: das berühmte Danziger, nach alter Sage im Jahre 1367 auf sturmvoller Fahrt durch fromme Fischer aus Meeres-Tiefen hervorgezogen, 1815 durch von Groote aus Paris wieder zurückgeführt, nicht ohne Spur byzantinischer Anordnung, doch als Werk ächt-deutschen Geistes durch Alles, selbst, wie mir scheint, durch jene heimische Mythe bezeichnet, die, sicher — seine *niederländische* Herkunft verherrlichte, der Mythe ähnlich, die uns Tacitus von der Herkunft der Göttin Isis zu Schiff erzählt. Wie am homerischen Epos verschiedene Stimmen, haben an diesem, ich darf sagen, epischen Bilde, in Einem Sinn und Geist, verschiedene Hände gearbeitet. Die älteren *italienischen* Weltgerichte sind Hymnen, Psalmen, lyrische Propheten-Gesänge der Malerei, das Buonarrotische ein shakspearisch kühnes Trauerspiel, mehr Hölle, als Himmel, wie der Untergang der Nibelungen, wie der Sturz der Titanen und Giganten.

In Fiesole's*) Weltgericht im Palaste des Cardinal Fesch zu Rom wohnt die Ruhe der Heiligen; in Nicholo Pisano's Werk ist die Schaar der Verdammten so viel kleiner, als der Seeligen, dafs Christus statt in der Mitte nach der Linken sitzt; im *Danziger* Gemälde herrscht der energische Geist leidenschaftloser Ruhe so vollkommen, dafs, gegen alle Konfessionen, Christus mitten im Akte des Gerichtes die Entscheidung nicht blofs mehr geschehen läfst, als ausspricht, sondern gefafst scheint, am Ende jede Seele zu retten. Umgekehrt ist bei Michel-Angelo Alles Bewegung, Sturm, Entscheidung, Alles ein einziger, doch ewiger Moment, Alles so gewaltig, dafs die Stunde des Urtheils die Darstellung der Ruhe ausschliefst, welche fast überall, selbst im Danziger Flügel-Bilde durch scharfen Gegensatz die Qual der Bösen hebt. Hier dagegen läfst nur der Sturz der Sünder das Glück der Gerechten ahnen. Wie andere Bilder ohne Schatten, ist dieses ohne Ruhe gemalt. Selbst die Ruhe der Errstarrung des Todes und des Herzens fehlt. Entsetzen wohnt in den Gruppen der Heiligen. Himmel und Erde, Gute und Böse erbeben: nur der Wille herrscht, der alle Wesen beugt und das Weltall richtet, der die Himmel zusammenrollt wie ein Gewand und die Erde vor sich hinwirft wie Staub; im Begriffe, beide zu vernichten, „einen neuen Himmel und eine neue Erde" zu schaffen! Maria selbst, die Isis der Kirche, die auf dem Norddeutschen Altarblatt, wie auf griechischen Bildern, dem Täufer gegenüber, Christum betend umgiebt, die in Andrea di Cione's (d. i. Orcagna's) Weltgericht im Campo santo zu *Pisa*, an der Handlung Theil nimmt, schmiegt sich bangend, vom Schmerz des Gerichtes, der ihre Gestalt verklärt durchbebt, unter die Rechte des Erlösers, weggewendet von der

*) Vergleiche über diese und andere Darstellungen des Weltgerichts das Kunstblatt z. Morgenbl. 1835. Nr. 96. Winke zu Vergleichungen mit einigen anderen Bildern des Ambruogio di Lorenzo, des L. Signorelli etc. habe ich im Laufe dieser Vorlesungen gegeben! S. 278. 403 (407) 431. etc

Scene, wo keine Gnade für Recht ergeht. Vergebens erheben zur Linken die Heiligen, Gestalten voll hoher Würde, alle Marter-Zeichen ihrer Werke, die sonst allmächtigen Symbole, die im Danziger Altarblatt die lieblichsten Engel als Triumph-Zeichen emporhalten. In dem allumfassenden Sturm, der unerwartet, wie ein *Blitz*, wie ein *Dieb* in der Nacht*) einbricht; vor dem Richter, der, was er will, kann und allein weifs, darf Keiner „seines Glaubens sich rühmen", seines Bekenntnisses, seiner guten und heiligen *Werke*: da gilt einzig klare, volle, nackte Wahrheit, keine Fürbitte. Alles, selbst das Ringen der Engel mit siegenden Teufeln um die Seelen, ist nur Zierrath der Einen, der allumwälzenden, ihrer Vollendung im Gerichte sich gewissen Majestät. Wie könnte neben Ihr ein Herr gelten, der Recht behielte, ein oberster Teufel, den die Kirche verlangte, den ältere Bilder und Dante's Hölle gaben. Ein poetisches Epos kann diese „Angst-Geburt orientalischer Phantasie" frei herausheben, kein Maler, der das Weltgericht auf Einer Tafel dramatisch giebt, und nicht zugleich einen obersten Engel, am wenigsten, wenn er den Moment der Verdammnifs wählt. Dante's göttliche Komödie ist Gericht seiner Vergangenheit, „Privat-Gericht", der Dämon der Dämonen in den tiefsten, unsichtbarsten Schacht der Erde versenkt, in den

„Punkt, der an sich zieht die Lasten alle."
(Dante Hölle 34, 111.)

Wie Dante in seiner Hölle den Namen Christus nie nennt, und (34, 114) zagend von Dem spricht,

„Der ohne Fehl gelebt, wie er erstanden"

so konnte Michel-Angelo im Gericht aller Zeiten, wo Christus *allein* entscheidet, das End-Urtheil der Weltgeschichte durch keinen obersten Teufel vollziehen lassen. Auch das Danziger

*) Matth. 24, 27. 36. 43. Luc. 12, 39. 17, 24. 1. Thessal. 5, 2. 4. 2 Petr. 3, 10. Offenb. 3, 3. 16, 15.

Werk konnte dies nicht: es ist ein malerisches Epos, das die letzte Allversöhnung ahnen läfst. Buonarroti's Weltgericht dagegen das Urtheil unerbittlicher Verdammung: ohne Bild eines höchsten Teufels leben in seiner Hölle sichtbar Dante's Worte:

„Lafst, die ihr eingeht, alle Hoffnung fahren!"

Vor etwa 60 Jahren schrieb Lessing über die Gränzen der Malerei. Der immer wachsende Reichthum an Beobachtungen, die immer tiefer wirkende Untersuchung des Wesens der Schönheit liefs in jeder Kunst die unendliche Dichtkraft erkennen, welche die formelle, wie ein deutsches Blatt sagt, „die prädestinirte" Gränze überschreitet, Alles aufnimmt, in Alles eindringt, um sich in Allem die eigne, selbstständige, wahrhaft geistige und freie Beschränkung zu setzen" *). In der That ist jede Kunst allfähig, Alles zu ihrem Gegenstande zu erheben, Alles in Wein und Brod ihres Lebens zu verwandeln, aber Alles nur nach dem Maafse ihres bestimmten Charakters und nach der Natur der Sache. Auch das Danziger Bild kennt keinen höchsten *Teufel*, stellt aber in die Mitte des Vorgrundes, wo Gute und Böse sich theilen, fest unter den Heiland, einen obersten *Engel*, der als thätiger Diener des Richters ruhig die Seelen wägt, den Erzengel Michael, nicht, um den Erlöser, eher (wenn eines von beiden Statt finden soll) um die Gewogenen zur Erkenntnifs der Gerechtigkeit zu bringen. Buonarroti kennt keine Waage des Gerichts, keinen Lenker und Prüfer, keinen Herren der Guten oder Bösen, aufser dem Einen, der Alles in Allem aus sich durchschaut und richtet. In dieser Freiheit gruppirt er selbst die Engel, die zum Gerichte posaunen, in reicher, tief greifender Mannigfaltigkeit, vertheilt die Last ihrer Aufgabe, des Rufes und der Hilfe zu unendlichem Glücke und endlosem Jammer an gewählte Glieder, das Buch des Lebens und das grofse schattige Buch der Verdammnifs an verschiedene

*) Blätter für lit. Unterhalt. 1836. N. 51. Vgl. oben S. 156. 160. ff.

Gestalten. Dieselbe Vielsinnigkeit spricht überall, in anderen Tönen auf dem Boden der Auferstehung, in anderen wieder im Pfuhl der Hölle etc. Hier mufste der Maler die Teufel entschiedener theilen, als oben die Engel. Beide sind flügellos, wie Menschen. Alle Engel dienen, heftig bewegt. Alle Macht ist dem Bösen genommen, sein Reich verurtheilt zum Dienste eigener, ewiger Zerfleischung: nirgends freie Gewalt. Die *gebrochene* Macht des Argen konzentrirt sich in *doppelter* Gestalt: Statt eines herrschenden Teufels erscheint rechts der Fährmann in den Höllenschlund, links der Minos der Ceremonie mit dem Schlangenschweif nagender Verzweiflung. Grauenvoll „stöhnt" aus der offenen Tiefe Angst und Jammer, Furcht, Wuth und Verzweiflung empor.

Durch alle Gruppen, wo noch etwas unentschieden blieb, hat der Künstler Engel und Teufel vertheilt. Fast in allen, auch den ältesten Bildern des Gerichtes ist, wie bekannt, der innere Schmerz des Sünders sein letzter Engel; er ringt den Reuigen dem Teufel ab. Bei Michel-Angelo behält in solchem Kampfe meist der Teufel Recht: bei ihm stürzt mit dem letzteren gemeinsam, der Engel den Hartnäckigen in Verdammnifs. In diesem Falle sucht man sonst im Engel den Verlust des Himmels (die *poena damni*), im bösen Dämon die sichtbare Höllenqual (*poena sensus*). Das Danziger Altarbild scheidet Himmel und Hölle durch getrennte Flügel streng vom Gerichte, sondert durch den Erzengel Gute und Böse, läfst aber im Gefilde der Guten über Eine Seele Engel und Teufel noch streiten, nirgends jedoch beide gemeinsam Verdammte in den Abgrund stürzen. Im Paradies zeigt das nordische Altarblatt wenig *Mönche*, doch einige mehr, als in der Hölle. Ueber den Hochaltar der heiligsten Kapelle freuen sich, wenn auch erschüttert, im Himmel Michel-Angelo's, die edelsten Gestalten der *Heiden* ihrer kräftigen Vergangenheit. Im Zorne des Richters erkennt man den „Gott, der die Zeit der Unwissenheit übersehen hat" *), deren Schuld auf

*) Apostel-Geschichte 17, 30.

das Haupt „des auserwählten Volkes“, auf die Thorheiten fällt, um „derenthalben Er gelästert worden von den Heiden“ *); den Gott, „der die Heiden würdigt“, die das Gesetz nicht hatten, und doch „von Natur“ des Gesetzes Werke thaten, da sie sich „ihnen selbst ein Gesetz“ waren **); — den Herzens-Kündiger, „der den Heiden heiligen Geist gab“ ***), „keine Person ansieht, dem in allerlei Volk, wer ihn fürchtet und recht thut, angenehm ist“ †), den Gott „des Geistes und der Wahrheit“ ††).

Michel-Angelo giebt der Art nichts nach dem Typus des alten Stils, weder der Kirche, noch der Kunst; nichts, zu beiden Seiten nichts, von der herkömmlichen, feierlichen Anordnung der Heiligen; keine zusammengetriebenen Parallelen des alten und neuen Bundes, keine Schmeichelei der Tages-Geschichte; Züchtigung, statt Tröstungen; keine Zeit für ruhevolle Anbetung und Gottesfrieden. Alles ist Kraft, Blitz, Ironie, Alles Geist und Leben, Alles kolossal, und das Kolossale deutlich und allein Maafsstab der Form und des Inhalts. Hier ist, oder nirgends, das Kolossale am Platz, kein Engeln und Himmeln, kein süfses, nur *volles* Streben nach dem Göttlichen. Daher kein Heiliger, auch nicht Maria, sorglos; Alles in Erwartung, nichts fest und unerschüttert, als die Allgewalt des Richters: Unfehlbarkeit thront auf seinen Wimpern, Flammen-Eifer in seinen Zügen. Weniger, weil er Mensch geworden, als weil das Gericht der Menschheit ihm übergeben ist, scheint er menschlich gestaltet. So *verflucht* Er die Sünder.

Auf anderem Boden steht das Danziger Bild: es lebt in den Worten: „er wird die Schaafe zu seiner Rechten stellen

*) Römer 2, 24.

**) Römer 2, 14.

***) Apostel-Gesch. 15, 8.

†) Apostel-Gesch. 10, 34. f.

††) Johannes 4, 23.

und die Böcke zu seiner Linken"*). Seine Schaafe sind keine Frömmler, seine Heuchler Böcke; aber sein Standpunkt ist die reine Krisis, die lautere *Unentschiedenheit*, die Indifferenz des Gottes der modernen Zeit, doch voll Energie, voll Besonnenheit, sich zu entscheiden, keine Indifferenz der Wahl**). In Allem, selbst im ruhevollen Auge des Weltrichters erkennt man die nahende, die anhaltende Entscheidung, die All-Versöhnung. Ohne Zweifel ist diese Fassung der Aufgabe, das Urtheil über Gerechte und Sünder *gleichmäfsig*, im Sinne des Welt-Heilandes, zu behandeln, die höchste, aber die schweerste für den Maler. Gelingen kann sie der Kunst einfach in der Reife ihrer Anfänge, vollendet nur der vollendeten. Auf jener Stufe steht das Danziger Bild; Michel-Angelo's Gericht auf der Katastrophe seiner Zeit. Da er dieser das Vollendete, wenn es in solcher Art überhaupt malerisch, zu geben kaum vermochte; gab er *sein* Genie dem Werke. Keine Meinung der Zeit hemmte die Riesenhand: sie arbeitete wie berufen, im Allerheiligsten des Vatikan das Urtheil des Weltrichters zu vollstrecken. Sein entschiedener Geist konnte keinen unentschiedenen Richter, — er konnte nur den Richter, der ein *bestimmtes* Urtheil fällt, nur im Momente höchster Entscheidung Ihn darstellen.

Man sieht: Von Ihm, als Mittelpunkt des Ganzen, aus — giebt es drei Arten, das Weltgericht zu malen: Der Heiland (*a*) urtheilt über Gute und Böse, entscheidend (*b*) verdammt er die Sünder, und (*c*) erhöht die Gerechten. Immer greifen diese drei Seiten in einander. Sie als völlig Eines zu geben, wäre, so weit es ihr möglich, der höchste Triumph der bildenden Kunst. Beide letztere lassen sich vorzugsweise trennen. Weder aber das Erste, noch das Letztere konnte, wie wir ihn kennen, Michel-Angelo versuchen. Das Erste nicht: er war durchaus Mann der Entscheidung; das letzte nicht:

*) Matth. 25, 34.

**) wie heute, nach der mifsdeuteten Lehre der Gnadenwahl, von einer verirrten Philosophie die Freiheit Gottes genannt wird.

er fühlte, dafs dieser Versuch, der vielleicht nur Raphael'n gelungen wäre, dem kein Fiesole gewachsen war, — aufser dem Bereiche seines Alles mit Ironie umfassenden Geistes lag: er wufste wohl, dafs Dante's Paradies und Fegfeuer schwächer, als seine Hölle war. Doch — das Schweerste suchte er zu geben: er folgte seinem Genie und gab den verdammenden Richter, der freilich *keiner* Hand besser gelingen konnte. Der seeligsprechende schien *seinem* Geiste zwar kein verächtlicher, doch, weil er mehr äufsere Grazie gefordert hätte, sicher, ob wohl mit Unrecht, ein leichterer Gegenstand. Was er auch darin vermocht hätte, könnte dem Zweifler das Meer zeigen, wenn es seinen Dante (S. 428.) wieder ausgeworfen und ein Gott den Sinn ihm verliehen hätte, zu erkennen, was er mit Augen sieht.

Ich hoffe das Bild nicht einseitig gefafst zu haben, wenn ich es nach den Prozessen, die in der Seele des Künstlers mehr oder minder bewufst seiner Schöpfung vorausgiengen, geprüft und diese Prüfung, um sie in anschaulicher Kürze zu geben, durch Vergleichung mit dem Standpunkt ähnlicher Werke und mit dem, was die Kirche zu Michel-Angelo's Zeiten forderte, angedeutet habe. Ich bekenne, keinen Sinn in dem Bilde zu finden, wenn meine Erklärung irrig, dafs *der spezielle Moment der Auffassung im Weltrichter liegt, der den biblischen Fluch über die Sünder ausspricht, indem er sie von den Gerechten scheidet.* Jener energische Akt, *untrennbar von der Seegnung der Guten*, ist die Seele des Bildes, welches *letztere nur durch jenen anschaulich macht*, dem alten Spruch gemäfs:

Wer den Bösen nicht hafst, liebet den Guten auch nicht!

Darum ist der Richter der zürnende, Sein Flammen-Eifer — Gerechtigkeit, *Seine* Gerechtigkeit — ohne Binde: vor ihr gilt kein Blendwerk, dem sie das Auge schliefsen müfste; ihr Athem ist Wille, Freiheit, That. Raphael's Jehovah in der Vision Ezechiel's, Platon's Kopf in seiner Schule von

Athen, Luino's Gott *Vater* in der Brera zu Mailand, der Kopf des sterbenden *Christus* von Tizian in der Bergkapelle bei Vicenza, — Buonarroti's *Schöpfer* im Heiligthum des Vatikan — sie alle haben Recht. Aber keine dieser Bildungen hätte es hier. Auch die gewählte ist mifslungen. Hier zwar gilt nur Strafe, aber in der Strafe des Welten-Richters mufs der Hafs des Bösen, der heilige Zorn, in der Liebe ruhen, die Alles vermittelt. Dieser Gedanke wird aber im Weltgerichte nur malerisch, wo die Kunst über sich selbst triumphirt, jenen höchsten Standpunkt gleichzeitig allseitiger Entscheidung, frei darstellt, das Unmögliche, darf ich so sagen, möglich macht. In Platon's Staatsmann*) sagt der Fremde: „Von dem Höchsten und Ehrwürdigsten giebt es kein für die Menschen lebendig gearbeitetes," wie Schleiermacher übersetzt: „kein handgreifliches Bild, durch dessen Vorzeigung derjenige, welcher die Seele des Forschenden ganz ausfüllen will, wenn er es einem Sinne vorhielte, sie hinlänglich befriedigen könnte. Denn das Unkörperliche, als das Gröfste und Schönste wird nur durch Erklärung und auf keine andere Weise deutlich gezeigt." Diese Worte belehren uns nicht nur, wie Platon selbst, gegen die gewöhnliche Auffassung verstanden sein will, wenn er seine Gedanken in bildliche Formen, die die Anschauung Eines Sinnes wecken, wenn er sie in kunstvoll mythische Gewande hüllt: sie geben uns das Maafs der Bescheidenheit, mit der wir das Weltgericht unseres Künstlers messen dürfen. Gestehen wir uns vor jedem Tadel, den wir aussprechen, *wie* der Maler den Weltrichter zu fassen habe, wenn er das Urtheil über Gerechte und Sünder gleichmäfsig behandeln will? Giebt es ein Auge, das nicht verdreht, eine Haltung und Bewegung, die nicht steif, ein Kolorit, das kein helldunkles Zwielicht ist, um diesen Doppel-Akt *unmittelbar* darzustellen? Wehe dem

*) Ed. Steph. S. 285 f. Vgl. Winkelmann's Werke v. H. M. und J. Schulz. V. S. 577.

Künstler, der dies ohne Vermittelung sucht. Sein Weltrichter würde dann mit Faust sagen:

> Zwei Seelen wohnen, ach! in meiner Brust:
> Die eine will sich von der andern trennen!

Das Danziger Wunderbild, frei von jeder Verzerrung, kommt dem Zweifel durch die Ausführung zuvor. Es läfst seinem Weltrichter die herkömmliche (typische) Physiognomie des *Sohnes*, behandelt ihn aber, ich möchte sagen, wie Gott *Vater*. Dadurch wird ihm der wägende *Engel* unentbehrlich, dem es doch keinen gleichhohen Teufel entgegenstellen konnte: es neigte sich aus jener Indifferenz auf die Seite der Seeligen und bediente sich als Altarbild seiner Flügel-Wände zur Scheidung des Paradieses und der Hölle. Was hier der Engel im Dienste vollbringt, thut bei Michel-Angelo auf Einer Wand Christus, mit Vollkraft, doch in der einseitigen Richtung gegen die Bösen. Seinem Bilde fehlt die Ruhe des Vaters, selbst der Typus des Sohnes. Statt dessen scheint der Eifer des Gottes der Juden, der Zorn eines *Jupiter*, ja ein *napoleonischer* Zug in ihm zu wohnen. Im Danziger Bild lebt das Geheimnifs der ewigen Liebe, die der tiefste Quell wie der Schöpfung und der Schönheit, so des Gerichtes der Welt bleibt. Aber es ist bei weitem nicht so scharf vermittelt: Es gehört jener Zeit an, wo die Malerei *alle Keime* ihrer Kraft zur Reife getrieben, um sich fortan selbstständig, wenn auch später einseitiger, zu entfalten.

Man verlange von der bildenden Kunst nicht zu viel! Die geforderte Aufgabe wird so schwierig, aber auch so möglich, als jene, die — wir werden es sehen — Raphael in seiner Transfiguration *gelös't* hat. Wie soll die Malerei jene Forderung der Allseitigkeit anders erfüllen, als dafs sie dieselbe in einem bestimmten Momente des Gegensatzes konzentrirt? Mittelst der Komposition des Ganzen mufs sie durch die Kraft des Einen Momentes das Andere mit heben! Diefs wird eher gelingen, wenn sie den strafenden Heiland, als wenn sie allein

den Beseeliger im Richter giebt. Bestimmt mufs Alles in Ihm und in Allem bestimmt sein! Wohl kann das Auge des Seegens im Auge der Verurtheilung liegen. Aber in keinem Fall der Blick, der „über Wolken thront und ewig wacht“, im Bilde den Sünder finster und zugleich den Frommen heiter anschau'n. *Der* Maler mufs noch geboren werden, der Christus, wie er sagte: „Lasset die Todten ihre Todten begraben“, der den Erlöser in seiner Kraft, den Heiland darstellen soll, der die Prozesse des Geistes als Geist in sich *vollbracht* hat. Finden wir doch kaum *vollendete* Christus-Kinder und Köpfe des Verschiedenen bei geschlossenem Auge. Und doch kann der abgeschiedene, nie aber ein unentschiedener Christus Gegenstand der Kunst sein, weil es keinen unentschiedenen, in der Wahl befangenen giebt. Als Richter ist er vollends entscheidend.

Soll irgendwie das Unentschiedene *Hauptpunkt* eines umfassenden Bildes werden, so mufs es in gewissem Sinne scheinbar, d. h. es mufs überwunden sein, den Moment der Entscheidung schon in sich tragen, und diesen nur da verbergen, wo er in Prosa, oder in Häfslichkeit zurücksinkt. Auf diese Weise sind diejenigen Darstellungen immer als höchst fruchtbare zu betrachten, die, indem sie uns eine Handlung im unmittelbaren Wende-Punkte ihrer Entscheidung vorführen, zugleich auf das, was derselben begründend voranгieng, wie auf das, was ihr als nothwendiges Ergebnifs folgte, einen befriedigenden Blick verstatten*). Als der Grieche Timomachos die Medea malte, wählte er nicht den Augenblick, die That des Kinder-Mordes, sondern den Moment, „wo das Gefühl der Rache noch mit Mutterliebe um den Vorrang stritt“. Als er den rasenden Ajax darstellte, wählte er nicht den wüthenden, der in die Heerde der Griechen fällt. Er stellte ihn nach der Unthat, aber nicht als

*) So hielt es z. B. Tizian in seinem Märtyrer Petrus, so auf andere Art Buonarroti in zahlreichen Gestalten seines Gerichtes, ja im Ganzen des Bildes.

Selbstmörder, vielmehr als den Helden dar, der „vor Schaam und Schmerz niedergebeugt, gewifs aber zugleich mit dem Ausdruck trotziger Kraft den Entschlufs fafst, seine Schmach durch freiwilligen Tod zu sühnen“ *).

Selbst plastische Werke können, wie die griechische Kunst uns überzeugt **), anziehend und abstofsend, die Phantasie „zwischen Vergangenheit und Zukunft vor- und rückwärts schweifen“ lassen, „der Flüchtigkeit eines Augenblickes die vielseitigste, mannigfaltigste Bewegung“ zuwenden: Bestimmtheit aber durfte nie fehlen, und wo es dem Griechen auf die Gewalt des Ausdruckes ankam, wich die Charis nie von der Seite der Kunst: Der Grieche hatte eine Charis, welche dem Gürtel der Aphrodite bethörenden Reiz verlieh, hatte die furchtbar erhabene des Aeschylos, und eine mildere, die zwischen Beiden die kräftige Mitte hält, die „menschlich-tragische“ des Sophocles. Jene furchtbar erhabene Charis ist die einzige, die man von Buonarroti's Entschiedenheit, doch in anderem, als antikem Sinne, erwarten darf. (S. 285. 428.)

Der Maler, welcher den Richter der Welt während des Gerichtes behandelt, als wollte er ihn darstellen, wie er *vor* der Entscheidung überlegend etwa in sich versunken sei, fehlt so sehr, als wenn er ihn malen wollte, *nach* dieser Entscheidung, wohl gar mit dem Ausdruck des Königs Ezel, der im Nibelungen-Liede dem Untergang der Helden thatlos nachsinnt. Das jüngste Gericht der *Kunst* ist weder ein Morden und Schlachten, noch ein Zustand unentschiedener Gelassenheit. Dies führt darauf zurück, dafs sich jene drei Arten der Darstellung des Weltgerichts *in der Natur der Sache, ganz wie in der geschichtlichen Entwickelung der christlichen Kunst* wieder in Eine auflösen; dafs die erstere, wornach Christus ungetheilt über Gute und Böse richtet, in beiden letzteren aufgeht, worin er entscheidend jetzt die Sünder ver-

*) Vgl. A. v. Feuerbach's Apoll. S. 65.

**) Vgl. Feuerbach's Apoll. S. 73.

dammt, jetzt die Gerechten beseeligt; und dafs in Michel-Angelo's Zeit der zürnende Richter dem Meister näher lag, als der freundliche Hirt, der die Schaafe sammelt. Phidias, sagten die Griechen, pafst sich zum Frieden. Auf den Frieden hat Bakchylides in diesem Sinne die schönste Ode gedichtet und bei Euripides sagt in den Flehenden (V. 466.) der Herold:

„Der Fried' ist aller Musen liebevollster Freund,
Und Feind der blutigen Rache; liebt aufblühende
Geschlechter, bringt Reichthümer."

und Schiller schrieb an Süvern: „die Schönheit ist für ein glückliches Geschlecht, aber ein unglückliches mufs man *erhaben* zu rühren suchen." Nach seiner Zeit will aber, nach der Atmosphäre, in der es entstand, jedes Werk geprüft sein, auch das unsterblichste. Das Vollendete hat Michel-Angelo nicht erreicht*), aber die Erhabenheit des Vollendeten mit Riesenkraft erstrebt. Jeden Falls ist die Entschiedenheit in seinem Weltgericht *ein Fortschritt* gegen jene alterthümliche Feier, deren Ruhe den richtenden Sohn auch in italienischen Werken zum Vater machte, während sie doch den Typus des Sohnes ihm liefs. Wer gedenkt dabei nicht der Worte des Bramanen bei Rückert:

— —'s ist keine Kunst, den Himmel für die Schwachen
Einladend und dem Trotz die Hölle heifs zu machen.

Bei Michel-Angelo ist der zürnende Menschensohn als Richter der Punkt, der Alles vor Zerstreuung, vor Verwirrung sichert; der Sturm der Entscheidung das Moment, das den Mangel weiser Sparsamkeit in Gruppirung des reich bevölkerten Himmels; die kolossale Haltung des Ganzen die Kraft, die den Mangel an Grazie selbst in den wundervoll gedrungenen Gestalten veranlafst, ja begünstigt. Da wird es nicht schweer alte, auch bisher unbemerkte Mängel aufzudecken,

*) S. die 9te Vorlesung und oben S. 418—433. 281—285 ff. 312.

wie im tragischen Epos der Nibelungen, in den Dramen des Aeschylos, in allen Werken erhabener Kunst. Jede Gröfse, jede Schwäche des Meisters wohnt in diesem Bilde. Seine Mängel sind kolossal, darum ehrenvoller als blos ermüdende Vorsicht. Man vergesse nie, was dieser Gegenstand, nie was diese Auffassung fordert, man gedenke der Einwendungen, die der Künstler sich selbst gemacht, der manches Mangelhafte mit Besonnenheit wählte, nichts ohne tiefe Ueberlegung bildete; traue keinem Tadel ohne durchgeprüfte Ueberzeugung; erinnere sich der Leichtfertigkeit, die der heitere Sinn der Griechen, als wollte er sein bestes Selbst, seine Kunst-Anschauung, verspotten, — an Phidias verschuldete: Vorlaut tadelten die Athener, ehe sie auf der Akropolis stand, die Athene des Künstlers. Sie vergafsen den Maafsstab des Kolossalen, doch nicht so lange, als wir: An der Stelle, für die es der Meister bildete, sprach das Werk laut und vernichtete den Vorwitz. Betrachtet man Buonarroti's Gericht an Ort und Stelle, mit geläutertem Urtheil, dann wird man herkömmliche Zweifel nicht unbehütet für Tadel nehmen, vielmehr überzeugt bleiben, dafs die Auffassung des Künstlers weder die einzig mögliche, noch vielleicht auch die höchste, dennoch vollberechtigt und auf dem Standpunkt des Meisters die einzig gültige ist; dafs ihre Ausführung dieses vollgültige Recht krönt, und den flüchtigen Kritiker des verschwärzten Bildes mit derselben Kraft bedroht, die den Ceremonieen-Meister, der seine Nacktheit während der Arbeit getadelt, in die Hölle versetzt hat.

Mit Dante's Kraft hat nämlich der Künstler alles Wohl und Wehe der Zeiten auf seinen Busen gehäuft, mithin das Recht des Orcagna sich erworben, im Weltgericht auch Privatgericht zu halten. (S. 378. 381.) Er trug die Ideale des Schönen und Bösen im eigenen Genie: letztere vor Allen fand er im Leben. Wie Raphael nach alten, meist entstellten Sagen Freuden-Mädchen, Sarto seine Xantippe in Madonnen, verwandelte Buonarroti den Ceremonieen-Meister des Pabstes treu in den

Minos der Hölle und gab dem mächtigen Schwächling, den ohne ihn die Welt vergessen, Unsterblichkeit durch sein Gericht — in *inferno*, wie der Pabst sagte, *unde nulla redemptio**). So spielen mitlebende Gestalten an den Pforten der Hölle ihre tragische, ja tragi-komische Rolle (S. 434.), wie in Raphael's Schule von Athen Raphael selbst und sein Perugino den heiteren Kreis ernster Gestalten schliefsen.

Wie Prometheus den Götterfunken, hat Michel-Angelo die Flamme des Zornes vom Himmel geholt und, wie jener, den Zorn des Mächtigen, — den Neid der Kleinen, geerndtet. Wenn gleich an jedes Kunstwerk die Forderung *allgemeiner* Fafslichkeit zu stellen ist; so darf doch Niemand, am wenigsten von einem Weltgerichte dieses Meisters, *gemeine* Verständlichkeit fordern, nach schwacher, vielleicht eigenster Fassungskraft das Riesen-Werk beurtheilen. (S. 353.) Darf die „all-gemeine" Schönheit je die „ganz gemeine", die „gemeine" werden für „alle"? Findet sich Jemand, dies zu bejahen? der blicke diesem Werke, er blicke dem Portrait des Künstlers in's Auge und *sehe* die Antwort**)! Sein Genie gab der Meister dem Bilde, er verlangt Deine Seele dagegen, dafs sie es fasse:

„Wenn er der Glückliche war, kannst du der Seelige sein!"

Was soll ich daher über *einzelne* Mängel noch sprechen, da ich die *wesentlichsten* berührt, die hier vortreten, dort im Ganzen nur spielen, den Mangel leichter Grazie, fafslicher Komposition, die Haltung des Ganzen im Feuer jener Allgemeinheit, die das individuelle Leben der Neben-Gestalten zu verschlin-

*) Hätte Dich, antwortete der geistreiche Pabst dem klagenden Ceremonieen-Meister, Buonarroti in das Fegfeuer gemalt, so könnte ich Dir helfen, aber aus der Hölle giebt es keine Erlösung.

**) Durch welchen glücklichen Instinkt oder Gedanken hat G. Ferrante Perry über seinen Kupferstich dieses Weltgerichts (1826) das Portrait des Meisters gesetzt? Wäre das Portrait gut, so wäre es eine Entschuldigung, dafs der billige Stich (für welchen man immerhin dankbar sein mufs) als Riss nicht besser gelungen!

gen droht. Seine Gewalt und Wahrheit läfst das Gefühl dieser Mängel nicht wuchern und macht es verdienstlicher, alten Tadel zu lösen, als neuen, wenn auch gegründeten, hervorzuheben.

In den wenigsten Gestalten, unter denen viele, zwar richtig, doch unschön verkürzt sind, hat Michel-Angelo jene nicht eben greifliche Gränze gewahrt, in welcher eine zarte Linie das Völlige von dem Ueberflüssigen scheidet und Schwulst und Breite nicht weniger, als das Magere und übertrieben Schlanke ausschliefst. Es entschuldigt ihn nicht, dafs vor seinem ersten Auftreten kaum Einer diese Meisterschaft im Contour erreichte, die die Werke der Alten auszeichnen. Was das ungebildete Auge tadelt, verschwindet — ich wiederhole es — vor dem Gesetz des Kolossalen, das die einzelnen Formen, die ganze Komposition und ihren Inhalt beherrscht und die wirkliche Welt noch festhält, wo ihr Ende sich darstellt. So gelten von *diesem* Künstler Schiller's Worte:

Ihm gaben die Götter das starke Gemüth,
 Wo die Welt sich, die ewige, spiegelt,
Er hat Alles geseh'n, was auf Erden geschieht,
 Und was die Zukunft versiegelt:
Er safs in der Götter urältestem Rath
 Und behorchte der Dinge geheimste Saat.

Auf allen Darstellungen des Weltgerichts ruht ein eigener Geist. Für Viele hat die Sache etwas Unheimliches. Auch Priester, die nach Carl Barth's „Druiden" nur durch den Teufel herrschen, vermieden die Nähe solcher Bilder.

Nur in Vorhallen, wo die Büfsenden sich reinigen und vorbereiten, duldete die griechische Kirche Darstellungen des jüngsten Gerichts. Noch heute führen Russen im jungen Pracht-Kloster *Troizkoi-Sergiew* Ausländer in die *Vorhallen*, ihnen, in mancherlei Bildern, die Strafe zu zeigen, die den Nicht-Griechen erwarte.

Gothische Bischöfe verboten in der Versammlung zu Elvira (330 n. Chr.) den *Spaniern*, selbst Heiligen-Bilder an die Wände der Kirchen zu malen. Sie folgten, wider Willen, zum Theil muhammedanischem Einflufs.

In *Italien* hielt die römische Kirche, seit dem 13ten Jahrhundert mit Darstellungen des Weltgerichtes vertraut, solche Bilder lange fort vom Chore fern. Nicholo Pisano's Gericht zierte indefs schon die Kanzel der Taufkirche von Pisa; das jüngste Gericht, das Giotto's Namen trägt, den Eingang der Chor-Nische in der Kapelle an der Arena zu Padua. Orcagna's Weltgericht sahen wir im Innern der Kirche S. Maria Novella zu Florenz, in einer Seiten-Kapelle, doch nahe am Haupt-Altar, ein anderes im *Campo Santo* zu Pisa etc. Michel-Angelo's Gericht beherrscht das Allerheiligste, den Hochaltar der Haupt-Kapelle des Pabstes. Ein Altar-Blatt ist auch das Danziger Bild, ob es aber einem *Hoch*altar *bestimmt* war, ungewifs, doch glaublich.

IX.

Raphael, der Meister der römischen Schule.

Sog. römische Schule. Oderigi aus Gubbio. Miniatur-Malerei.

Gentile da Fabriano. Niccolo (Alunno) di Foligno. Pietro Vanucci Perugino. Bernardino Pinturicchio. Raphael Sanzio d'Urbino.

Anhang. Raphael's Transfiguration.

In naher Verwandtschaft mit der florentinischen Schule steht vorzüglich die *römische.* Sienesische, florentinische und römische Meister lebten, wie Sie wissen, frühe in gegenseitigem Verkehr. Die älteren und gröfsten Künstler der römischen Schule sind in der Nähe des florentinischen Gebiets, im röschen *Umbrien,* geboren. Man führt sie, seit v. Rumohr unter dem Namen *umbrische* Meister auf. Rom selbst hat wenige Künstler erzeugt. Der gewöhnliche Ausdruck: *römische Schule,* bezeichnet den Inbegriff aller Maler, die im Staats-Gebiet des römischen Stuhles geboren, oder doch in ihm gebildet sind.

Dieser Sprachgebrauch übersieht nicht blos die deutlichsten Verschiedenheiten der „mannigfaltigsten Meister-Schulen," sondern auch der Abstammungen, wie der Bildungs-Stätten; er umfafst mit den Römern auch Toskaner und Umbrer und selbst Lombarden.

Aller dieser Verschiedenheiten ungeachtet suchte man dennoch einen allgemeinen Charakter aufzufinden, welcher sich in dieser Schule schon seit Oderigi aus *Gubbio* vom Ende des 13ten Jahrhunderts an durch innere Auffassungsweise, durch bestimmte Manieren und Richtungen ästhetisch und technisch bis in das 16te Jahrhundert und darüber hinaus fortgepflanzt habe.

Bei der grofsen Mannigfaltigkeit der Künstler, die man unter dem Ausdrucke: römische Schule, verband, wufste man die Grundzüge ihres Charakters nur durch die allgemeinsten

und unbestimmtesten Ausdrücke zu bezeichnen, indem man von Gemüthlichkeit und Frömmigkeit, von sehnsuchtsvoller Schwärmerei und Natürlichkeit sprach, während gerade in den höchsten Werken dieser Schule in *der* Zeit, in welcher sie eigentlich zu ihrer Blüthe kam, die edelste Haltung, die anmuthvollste, mit der Natur und Wirklichkeit versöhnte Freiheit, die wir in Raphael erblicken, inniger und geistiger, als irgendwo in Italien sich ausspricht.

Dazu kommt, dafs in jenen ältesten Zeiten noch nicht eigentlich von bestimmten Malerschulen zu reden ist. (S.397.ff.)

Schon im 13ten Jahrhundert zeigte die italienische Malerei in Rom eine gewisse Freiheit von *byzantinischem* Einflufs, vorzüglich in den *Miniaturen* der alten und heiligen Handschriften. Aber diese Miniatur-Malerei, welche mit der Kalligraphie in den Klöstern seit den ältesten Zeiten einheimisch war, wirkte zwar mächtig, wie in Florenz vorzüglich aus der Lebensgeschichte des Fra Angelico erhellt, doch nur sehr allmählig auf die Entwickelung der Kunst in Italien. Sie wurde nach Rumohr „in der That bei den Griechen, besonders bei den Franken der karolingischen Epoche frühe mit vielem Erfolg betrieben.“

In Rom hat vielleicht Oderigi diese Malerei zuerst mit Künstlerhand ausgeübt. Er starb im Jahre 1300. Dante erwähnt seiner im elften Gesang des Fegefeuers (V. 79. ff.) mit Franco Bolognese, der ihn als Miniaturmaler übertroffen habe, unter den Stolzen im Todten-Reiche, die gleich Träumenden einer untragbaren Last erlagen:

„Du, Odris!“ rief ich, froh ihn zu erkennen,
„Scheinst Gubbio's Ruhm, der Ruhm der Kunst zu sein,
Die Miniaturkunst [Alluminirkunst] die Pariser nennen.“

„Ach, Bruder, heitrer sind die Schilderei'n,“
Versetzte Jener, „Frank's, des Bolognesen,
Sein ist der Ruhm nun ganz, zum Theil nur mein.“

„So edel wär' ich, lebend, nicht gewesen,
Dies zu gesteh'n, denn ach! vor Ruhmgier schwoll
Damals mein stolzes Herz, mein ganzes Wesen."

„Für solchen Stolz bezahlt man hier den Zoll,
Wo ich, weil ich bereute, durch Beschwerden
Von seinem finstern Dampf mich läutern soll."

„O eitler Ruhm des Könnens auf der Erden!
Wie wenig dauert deines Gipfels Grün,
Wenn roher nicht darauf die Zeiten werden."

(Streckfufs.)

Einer der ältesten Meister der römischen Schule, der genannt werden kann, ist Gentile da Fabriano, der um's Jahr 1423 blühte. Wie die Florentiner von Giotto sagten, seine Werke seien so schön, wie sein Antlitz, so sagte Michel-Angelo von Fabriano, sein Stil sei so edel (gentile), als sein Name. Diesen seinen Stil haben Fiorillo und Hirt mit dem des Fiesole, seines jüngeren Zeitgenossen, verglichen.

Von Niccolo Alunno von *Foligno*, der vom Jahre 1458 bis zum Anfang des sechzehnten Jahrhunderts malte, sagt v. Rumohr, seinen Ausdruck bezeichne fleckenlose Seelenreinheit, zum Höchsten aufsteigende Sehnsucht und gänzliche Hingebung in süfs schmerzliche und schwärmerisch zärtliche Gefühle. In einem grofsen Bilde dieses Malers, welches man jetzt in der vatikanischen Bildersammlung sieht, konnten wir diesen Charakter nicht bemerken, vielmehr stellt dasselbe sehr kräftige Gestalten dar.

Doch wollen wir bei den früheren Malern dieser sogenannten römischen Schule nicht zu lange verweilen, und lieber sogleich auf die gröfsten Meister derselben übergehen. Unter diesen werde zuerst Pietro Perugino genannt, in dessen Werken der Ausdruck tiefer *Frömmigkeit* Ausdruck wahrer *Schönheit* ist.

Pietro Vanucci war im Jahre 1446 zu Città della Pieve, einer kleinen Stadt in Umbrien geboren. Es ist nicht ausgemacht, wer in der Malerei sein Lehrer gewesen;

nach Mariotti in den *Lettere Perugine* waren es Benedetto Buonfigli und Pietro della Francesca. Rumohr vermuthet, er habe unter Andrea Verocchio in Florenz gearbeitet. (S.405.) In späteren Jahren liefs er sich in Perugia, der Hauptstadt von Umbrien nieder, wo er das Bürgerrecht erhielt, und daher heifst er gewöhnlich Pietro Perugino.

Von diesem Perugino sind in Rom und Florenz noch viele Werke vorhanden. Die meisten sieht man in Perugia, wo er lange lebte. In Florenz haben die grofsherzogliche Gallerie und die Kirche S. Maria Maddalena de' Pazzi Stücke von ihm aufzuweisen. In Rom sieht man aufser einzelnen Blättern in Kirchen, einiges von ihm in der vatikanischen Bilder-Gallerie, dann eine Decke in Raphael's Stanzen und einige Wandgemälde in der sixtinischen Kapelle, die er nach dem Jahre 1480 ausführte, als, wie schon erzählt worden, mehrere florentinische Künstler die Kapelle verzierten. In Perugia besitzen mehrere Kirchen Arbeiten von ihm; seine Hauptwerke sind aber dort die Wandgemälde, womit er den Wechselsaal (*Sala del Cambio*) im Rathhause und die daneben liegende Kapelle ausgeschmückt hat. Diese Wandgemälde stellen theils Scenen aus der biblischen und Heiligen-Geschichte, theils auch einzelne Personen etc. vor. Er fieng im Jahre 1500 an, sie zu malen, in der besten Zeit seines Lebens.

Perugino malte fast immer religiöse Gegenstände und gab seinen Heiligen den Ausdruck einer Reinheit und Frömmigkeit, den man bei späteren Meistern kaum wieder trifft. Er pflegte seine früheren Bilder mit aufserordentlichem Fleifse auszuführen. Eine andere, mit jener Reinheit verbundene Eigenthümlichkeit, welcher alle Maler jener Zeit huldigten, war eine grofse Regelmäfsigkeit und Einförmigkeit der Komposition. Gewöhnlich setzte man die Hauptfigur des Bildes, welche meistens die Madonna oder Christus ist, in die Mitte, und stellte zu beiden Seiten derselben Heilige, eben so viel rechts als links. Mit Recht hat schon Fiorillo bemerkt

(B. 1. S. 78.), dafs dieses eigentlich ein Rückschritt in der Kunst gewesen sei, indem schon Giotto z. B. in seiner Navicella zu Rom eine freiere Komposition angewendet habe. Indessen hatte dieses damals, wie angegeben, ziemlich allgemein Eingang gefunden, und wie Perugino, so malten auch Francia, Gian Bellini, ja in ihren ersten Werken selbst Tizian und Raphael.

Unter denen, die in der Manier des Pietro Perugino gearbeitet haben, ist vor Allen Bernardino Pinturicchio zu nennen, der im Jahre 1454 geboren war und 1513 gestorben ist. Nach Vasari war er ein Schüler des Perugino. Rumohr will dieses läugnen und ihn mit Andrea Luigi, genannt l'Ingegno, lieber zu einem Schüler des Niccolo Alunno machen. (Bd. 2. S. 324.) Was er zur Begründung dieser Behauptung angiebt, ist jedoch viel zu allgemein ausgesprochen, als dafs man ohne Weiteres beistimmen könnte. Von diesem Pinturicchio trifft man ein grofses Bild in der Akademie zu Perugia, das v. Rumohr (Bd. 2. S. 331.) für dessen bestes Werk zu halten scheint. Gröfsere Arbeiten des Pinturicchio sieht man in der Kirche S. Croce in Gerusalemme und in der Kapelle des heil. Bernhardin in der Kirche Ara Celi auf dem Capitol in Rom. Auch sind hier die Malereien in der Kirche Madonna del popolo anzuführen, zu welcher das Kloster gehört, worin Luther wohnte, als er in Rom war, so wie die Bilder im Dome der kleinen Landstadt Spello in Umbrien. Als ein Hauptwerk des Pinturicchio sind auch die berühmten Fresko-Malereien zu erwähnen, die er in der alten Sakristei des Doms zu Siena nach Raphael's Entwürfen ausführte, und welche Scenen aus dem Leben des Aeneas Sylvius, nachherigen Pabstes Pius II. vorstellen. Diese Malereien sind trefflich: im Ganzen aber zeigen Pinturicchio's Werke nicht mehr jenen *völlig* lauteren, ungetrübten Sinn, der uns in den Werken seines Lehrers erfreut. Er verstand das Schöne und Fromme nicht mehr so kindlich-tief zu vereinen, wie dieser. Man merkt in seinen Bildern das

Festhalten am Alten und fühlt doch das Andrängen einer neuen Entwickelung. Man sieht die Spuren eines grofsen Durchbruchs in der Geschichte der Kunst, aber es umweht uns noch nicht jener neue Duft, der erst den reifen, völlig aufgeschlossenen Blüthen der nächsten Periode entquillt.

Pietro Perugino war ein höchst verdienstvoller Maler; seinen grofsen Ruhm verdankt er indessen fast weniger seinen eigenen Leistungen, als dem weit verbreiteten Namen seines grofsen Schülers, des Raphael, an welchen sich der Seine knüpft. Möge der Name Raphael's uns zu einer aufmerksamen Betrachtung einladen: es ist der Name dessen, der die Malerei auf die glänzendste Höhe hinan hob, die sie jemals erstiegen hat.

Raffaello Sanzio d'Urbino, war nach Luigi Pungileoni am 26sten, nach Anderen am 28sten März des Jahres 1483 zu Urbino in Umbrien geboren. Sein Vater war Giovanni Sanzio oder Giovanni di Santi, ein mit den älteren Meistern ziemlich wohl bekannter, doch in eigenen Leistungen unbedeutender Maler, von welchem noch ein Bild, die Verkündigung der Maria vorstellend, in der Gemälde-Gallerie der Brera zu *Mailand* und ein anderes in der königlichen Sammlung zu *Berlin* gesehen wird. Er soll mit Pietro Perugino hie und da in Gemeinschaft gemalt haben, und ein Freund desselben gewesen sein. Gewifs ist, dafs er ihm weit nachstand. Er scheint dieses selbst eingesehen zu haben, denn wenn er auch seinem Sohne den ersten Unterricht im Zeichnen gab, so that er ihn doch schon frühe zu Pietro nach Perugia.

In der Lehre des Perugino scheint der junge Raphael sich mit aufserordentlichem Fleifse gebildet zu haben; das beweist die sorgfältige Ausführung einiger Werke, die er in jener Zeit gemalt hat, und die fast ganz in Perugino's Manier gehalten sind. Nach Lanzi (Bd. 1. S. 352.) befand oder befindet sich das älteste dieser Gemälde, das Raphael schon in seinem siebzehnten Jahre verfertigt haben soll, in Città di

Castello bei den Eremitanern. Es stellte den heil. Niccola da Tolentino dar, welchem die Madonna, die auf einem Thron sitzt und der heil. Augustin zum Theil in eine Wolke gehüllt die Schläfe mit einer Krone umwinden.

Vasari erzählt, Raphael habe damals auch eine Himmelfahrt der Maria für die Conventualen in Perugia gemalt. Ein soches Bild wird jetzt in der vatikanischen Bilder-Gallerie in Rom aufbewahrt, und es ist wohl ohne Zweifel dasselbe. Auch dieses Bild ist fast ganz noch im Stile Perugino's, ob es gleich schon mehr Leben und Bewegung zeigt. —

Unter den übrigen Bildern, welche Raphael während seiner Lehrjahre in Perugia malte, dürfen wir nicht unterlassen, noch zwei namhaft zu machen, welche seine letzten damaligen Arbeiten waren. Das eine ist eine kleine Madonna mit dem Kinde von *ungemeiner* Lieblichkeit, welche er für das Haus Connestabili in Perugia verfertigte und welche dieses Haus noch jetzt als einen kostbaren Familienschatz besitzt. Dieses vortreffliche Bildchen ist von Amsler in Kupfer gestochen. Das andere ist ein gröfseres Gemälde, ursprünglich für die Familie Albizini in dem Städtchen Città di Castello bestimmt. Es stellt die Trauung Joseph's und der Maria vor. Maria steht rechts, die Augen sittsam niedergeschlagen, ihr gegenüber Joseph mit dem Ring der Treue, zwischen beiden der seegnende Priester. Hinter diesen Hauptfiguren sind weibliche und männliche Zeugen der Handlung in zwei Gruppen gesondert, unter letzteren ein Jüngling, welcher auf dem Knie einen Stab zerbricht. Den Hintergrund bildet ein von mehreren Figuren belebter Tempel mit Treppen und Bogen-Hallen. Hier liest man die Inschrift *Raffael Urbinas pinxit 1504.* Der Stil der Darstellung ist fast noch ganz der des Perugino, doch bemerkt man in der eigenthümlich heiteren Zierlichkeit derselben, dafs Raphael schon anfieng, sich von der Weise dieses seines Lehrers frei zu machen.

Wir sahen in der Bilder-Gallerie des Grafen Paolo Tosi zu Brescia in der Lombardei ein kleines Bild des Pietro Pe-

rugino, welches denselben Gegenstand, die Trauung des Joseph und der Maria, behandelt, und dem Bilde Raphael's sehr gleicht, nur dafs es einige Figuren mehr enthalten mag. Offenbar hatte der Eine das Bild des Anderen gesehen und darnach gearbeitet. Lanzi (Bd. 1. S. 354.) spricht von einem Bilde des Pietro Perugino in Perugia, das ebenfalls die Trauung des Joseph und der Maria vorstelle, und dem Bilde Raphael's ganz gleich sei. Wahrscheinlich ist das Gemälde zu Brescia ein ausgeführter Entwurf zu dem letzteren.

Dieses Gemälde Raphael's war fast 300 Jahre, bis gegen Ende des vorigen Jahrhunderts, in Città di Castello. Da eignete ein französischer General es sich zu, und nahm es mit sich fort. Dann kam es in den Besitz der Familie Sannazari zu Mailand. Von dieser kaufte es die Regierung und stellte es in der Gemälde-Gallerie der Brera in Mailand auf, deren Schmuck es jetzt ist.

Giuseppe L o n g h i hat dieses vortreffliche Jugendwerk Raphael's sehr schön in Kupfer gestochen. —

Um dieselbe Zeit, da Raphael dieses Bild malte, erhielt er einen grofsen Auftrag, nämlich den, in der alten Sakristei des Doms zu Siena die Wände zu verzieren. Es sollten hier das Leben und die Thaten des Aeneas Sylvius P i c c o l o m i n i dargestellt werden, der aus einer alten Familie in Siena geboren war und nachmals unter dem Namen Pius II. den päbstlichen Stuhl bestieg. Die Aufgabe war grofs: es sollten mit den vorgeschriebenen Scenen elf Bilder gefüllt werden. Raphael machte sich an die Arbeit und entwarf die Carton's zu sämmtlichen Darstellungen, führte auch ungesäumt die zwei ersten aus. Da hörte er von den berühmten Carton's, welche M i c h e l - A n g e l o B u o n a r r o t i und L e o n a r d o d a V i n c i, mit einander wetteifernd, in Florenz gefertigt und ausgestellt hatten, und diese Nachricht zog ihn unaufhaltsam, sie zu sehen. (S.420.) Bernardino P i n t u r i c c h i o, damals ein Mann von fünfzig Jahren und ein angesehener Meister, hielt es nicht unter seiner Würde, die neun Bilder, welche

der zwanzigjährige Raphael nicht vollenden wollte, nach dessen Carton's auszuführen. So nun verliefs Raphael im Jahre 1504, nachdem er im Frühling des vorhergehenden Jahres die Arbeit begonnen, Siena, und gieng nach Florenz.

Ob er in Florenz den Leonardo und Michel-Angelo näher kennen gelernt oder in welchem Verhältnisse er zu ihnen gestanden habe, ist unbekannt. Das aber wissen wir, dafs er dort die Arbeiten des Masaccio studirte und sich die Freundschaft des Fra Bartolomeo della Porta erwarb. Er soll diesen in der Perspektive unterrichtet haben, dagegen von ihm im Kolorit vervollkommnet worden sein. (S.412.ff.)

Bald darauf dürfte Raphael die berühmte sixtinische Madonna (*Madonna di S. Sisto*) gemalt haben, welche ehemals in der Klosterkirche S. Sisto zu Piacenza war und nun das Hauptstück der Bilder-Gallerie in Dresden ist. Die Physiognomie dieser Madonna hat Aehnlichkeit mit der gewöhnlichen Physiognomie der Madonnen des Fra Bartolomeo. Vielleicht darf man daraus und mehr noch aus weiteren Aehnlichkeiten schliefsen, dafs diese Arbeit die erste gewesen sei, welche Raphael, nachdem er Florenz verlassen, unternommen habe. Im Ganzen sieht man noch heute Gesichter, Haltung und Tracht der Frauen Raphael's in den römischen zum Theil auch in den toskanischen Gebirgen. Anschaulich vor Allen zeigt diese Madonna die Vollkraft gesunder, lebensfrischer Natur in bewunderungswürdigem Vereine mit der hohen, aufgeschlossenen Tiefe ruhevoller, mütterlich glühender Andacht, ganz im Charakter des individuellen, ungebrochenen Geistes der Italiener, der kein getheiltes Gefühl kennt. (S.112.) Das Christus-Kind, obwohl nicht ohne anatomische Fehler, ist eines der Erhabensten, die es giebt: ganz Kind und doch voll weltschaffender Kraft und Herrlichkeit. Die Komposition, im Ganzen schwach, läfst noch den Schüler des Perugino erkennen.

Friedrich Müller hat in undankbarer Zeit dieses oft bewunderte Bild in Kupfer gestochen und sein Blatt gehört unter die vollendetsten Werke des Grabstichels.

Wenn es wahr ist, was Vasari berichtet, so hat sich Raphael damals nicht lange in Florenz aufgehalten. Der Tod seiner Aeltern rief ihn nach Urbino. Doch kann er auch da nicht lange geblieben sein, denn schon im Jahre 1505 finden wir ihn wieder in Perugia, wo er in dem Kamaldulenser-Kloster S. Severo die Hinterwand einer Kapelle malte. Inzwischen führte er auch diese Arbeit nicht bis zur Vollendung; nur den oberen Theil der Wand malte er fertig und gieng dann zum zweitenmale nach Florenz. Erst sechzehn Jahre später, im Jahre 1521, ein Jahr nach Raphael's Tod, malte — sein alter *Lehrer* Pietro Perugino auch noch den unteren Theil der Wand und gab damit dem Werke die Vollendung, dem Schüler die Palme des Sieges.

Auch dieses Mal blieb Raphael nicht lange in Florenz; er gieng bald nach Perugia zurück und führte daselbst die Grablegung Christi für die Kirche S. Francesco aus, ein Bild, wozu er schon in Florenz den Carton gemacht hatte. Diese herrliche Grablegung behielt die Kirche, für welche sie gemalt war, nicht lange: unter Pabst Paul V. wurde sie nach Rom gebracht und jetzt ist sie eine der ersten Zierden der grofsen Gemälde-Gallerie des Palastes Borghese. Volpato und Amsler haben dieses Bild gestochen. Merkwürdig ist, dafs Tizian selbst es kopirte: die Kopie befindet sich in dem Palaste Manfrini zu Venedig und gehört zu Tizian's schönsten Werken. Sie ist eine freie Wiedergeburt des Originals von Raphael und enthält einige Figuren mehr, als dieses. (S. 184.)

Bald gieng Raphael zum dritten Male nach Florenz und nun blieb er dort bis zum Jahre 1507 oder 1508. Unter den Bildern, welche er in dieser Zeit ausführte, müssen hauptsächlich zwei genannt werden, welche sehr berühmt geworden sind. Beide sind in Florenz, das eine im Palaste Pitti, das andere in der Tribune der grofsherzoglichen Gallerie. Jenes ist unter dem Namen der Madonna del Baldachino bekannt, ist jedoch — offen gesagt — in keinem Stücke, aufser in der unsicheren Zartheit des weichen Lebens ausgezeichnet, weswegen wir nicht näher darüber sprechen wol-

len; dieses lebt unter dem Namen der Madonna mit dem Stieglitz (*Madonna del Cardinello*) in der Erinnerung der Reisenden und ist eine der lieblichsten Jugendschöpfungen Raphael's: die Madonna sitzt in einer anmuthigen Gegend auf einem Stein und vor ihr steht der kleine Jesusknabe. Der Knabe Johannes, der wenig gröfser ist, hat einen Stieglitz gefangen, den er seinem kleinen Freunde bringt. Liebevoll lehnt sich dieser am Knie der Mutter herüber und streichelt das gefangene Thierchen. Das Auge der Madonna ruht mit freundlichem Wohlgefallen auf den göttlichen Kindern. Im Hintergrunde fliefst ein Bach, mit einer Brücke, durch grünende Fluren. Die Ferne wird von Bergen geschlossen, an deren Fufs eine Stadt liegt. — Raphael Morghen hat dieses liebliche Bild in Kupfer gestochen.

Bald finden wir nun unseren Raphael in Rom, und hier beginnt eine neue Epoche im Leben des *Künstlers*, der, so zu sagen, in der Madonna del Baldachino jede frühere Schwachheit abgethan hatte. Es ist wahrscheinlich und allgemein angenommen, dafs sein Verwandter und Landsmann, der Baumeister Bramante von Urbino, welcher damals den Bau der Peterskirche leitete, Pabst Julius II. durch seine Fürbitten bewog, ihn in seine Nähe zu rufen, um einige Säle im Vatikan auszumalen. Raphael Mengs (Opere. T. I, p. 140.) und Fiorillo (Bd. 1. S. 87.) glauben, dafs er schon im Jahre 1507 nach Rom gekommen sei; Andere meinen, er habe erst 1508 diesen Ruf erhalten. Gewifs ist, dafs ihm bei seiner Ankunft der Saal zum Ausmalen übergeben wurde, der damals der Gerichtssaal (*la Sala della Segnatura*) genannt wurde, und jetzt von den Gegenständen, die darin abgebildet sind, im Munde der Kunstfreunde oft der Saal der Wissenschaften heifst. Die Decke dieses Saales stellt nämlich die Theologie, die Philosophie, die Poesie und die Rechtsgelehrsamkeit in allegorischen Figuren dar.

Ein jedes der vier grofsen Bilder an den Seiten-Wänden des Saales bezieht sich auf eine der allegorischen Figuren

der Decke. Man hat viel darüber gestritten, welches unter diesen grofsen Bildern Raphael zuerst ausgeführt habe; die allgemeine Annahme hat jetzt für dasjenige Gemälde entschieden, welches unter dem Namen *la Disputa* oder die Theologie bekannt ist. Wirklich scheinen sich alle Gründe für diese Annahme zu vereinigen, wenn man auch vom Gegenstande selbst, der dem kirchlichen Interesse am nächsten lag, absehen will. Die Disputa ist nämlich unter allen vatikanischen Wand-Bildern Raphael's am fleifsigsten ausgeführt. Auch die goldenen Verzierungen der Gewänder, die damals in Abnahme kamen, aber in diesem Bilde noch angewendet sind, scheinen für dessen früheres Alter zu zeugen. Jene fleifsige Ausführung aber mag von zwei verschiedenen Seiten her die Annahme eines früheren Alters der Disputa begründen: einmal weil Raphael fast alle seine früheren Bilder mit der gröfsten oder mit derselben Sorgfalt bis in's Einzelnste ausführte, und noch insbesondere darum, weil er hoffen konnte, dadurch das Wohlgefallen des Pabstes zu erwerben und von ihm den Auftrag zu neuen Arbeiten zu erhalten. Auch gewann er wirklich die Gunst des Pabstes durch dieses Werk in so hohem Grade, dafs dieser die Malereien, womit die übrigen Wände des Saales von anderen Meistern, von Bramantino, Pier della Francesca, Signorelli und Sodoma geschmückt waren, abwerfen liefs, damit Raphael allein den ganzen Raum verziere.

Die Disputa zerfällt eigentlich in zwei Theile, einen oberen und einen unteren. In dem unteren sieht man auf einem Altare die Monstranz, welche die Hostie verschliefst, und rings umher eine Menge Heiliger und Kirchen-Lehrer, die im Streit über das Mysterium des Abendmahls begriffen sind, wovon eben das Bild den Namen hat. S. Thomas von Aquino, Bonaventura, Johannes Duns Scotus, Peter der Lombarde zeichnen sich unter den Streitenden aus, besonders der letztere, der dem Altare zunächst steht und Alle zu überreden scheint. Der obere Theil des Bildes ist sehr gleichförmig geordnet. In der Mitte sitzt Christus, über ihm Gott

der Vater und der heilige Geist, neben ihm Erzväter und Heilige. Dieser obere Theil des Ganzen ist eben so geordnet, wie der von Raphael gemalte obere Theil des grofsen Wandgemäldes im Kamaldulenser-Kloster S. Severo zu Perugia. (S. 464.)

Dieser Disputa gegenüber malte Raphael ein anderes grofses Bild von nicht geringer Berühmtheit. Nachdem er in jenem Bilde die *Theologie* vorgestellt, malte er in diesem die *Philosophie*, die er auf folgende Weise darstellte:

Wir sehen eine schöne Halle, zu welcher Stufen emporführen. In dieser Halle und auf den Stufen erscheinen in der kunstvollsten Vertheilung die vorzüglichsten Philosophen der alten Welt. In der Mitte stehen Platon und Aristoteles in lebhaftem Gespräch. Neben Platon begegnen wir Sokrates, der eine Gruppe junger Männer belehrt, unter welchen sich Alcibiades auszeichnet.

Ganz im Vorgrund der Halle finden wir in tiefem Nachsinnen den ernsten Pythagoras, an welchen sich seine Schüler anschliefsen. Auf der anderen Seite ist Archimedes beschäftigt, eine Gruppe von Jünglingen in der Geometrie zu unterweisen. Er hat den Zirkel in der Hand, und mifst, indem er sich niederbeugt, auf dem Boden eine mathematische Figur. Hinter ihm stehen Ptolemäos und der weise Prophet der Baktrier, Zoroaster. Fast in der Mitte des Ganzen liegt, von Allen abgesondert, halbnackt, eine Tafel in der Hand, eine Schaale neben sich, der Kyniker Diogenes auf den Stufen.

Zur Ausführung eines solchen Bildes waren mehr als blos die allgemeinsten Kenntnisse der Geschichte der Philosophie nothwendig. Wo aber hatte Raphael diese her? Wir wissen, dafs die gelehrtesten Italiener seiner Zeit, Cardinal B e m b o, Graf C a s t i g l i o n e, Paolo G i o v i o, A r e t i n o, Andrea F u l v i o, auch Andrea N a v a g i e r o, Fabio R a v e n n a t e, und der Dichter des rasenden Roland, Ludovico A r i o s t o u. s. w. unter seine Freunde gehörten. Offenbar haben diese ihm mit Rath und That beigestanden. Ueb-

rigens giebt Lanzi (Bd. 1. S. 364.) ausdrücklich an, dafs hier mehr als bei irgend einem anderen Werke, Petrarca und besonders der dritte Gesang der Fama dem Raphael zu Statten gekommen sei. Auch hatte Raphael steets Interesse an der Kenntnifs des Alterthums. (S. 472.)

Dieses Gemälde von der Philosophie nennt man gewöhnlich die Schule von Athen.

Die Malerei der dritten Wand des Saals bezieht sich auf die Rechtsgelehrsamkeit und wird durch das Fenster in zwei besondere Stücke gesondert. Auf dem einen, zur linken Hand, ist der Kaiser Justinian vorgestellt, wie er dem Rechtsgelehrten Tribonian sein Gesetzbuch überreicht; auf dem anderen, zur rechten Hand, sieht man den Pabst Gregor IX., wie er die Sammlung der Decretalen einem Anwalt des kanonischen Rechts überreicht. Der Kopf des Pabstes in diesem Bilde ist ein Porträt Julius II., dessen Züge Raphael darin aus Dankbarkeit verewigt hat.

Die vierte Wand des Saales enthält wiederum ein sehr berühmtes Bild, den sogenannten Parnafs. Hier hat Raphael den Apollo mit den neun Musen und die gröfsten griechischen, lateinischen und italienischen Dichter zusammengestellt. Unter den Griechen bemerkt man vorzüglich Homer und Pindar, unter den Lateinern Virgil und Ovid, unter den Italienern Dante und Petrarca. Neben dem letzteren steht die so hoch gefeierte Laura. — Alle Malereien dieses Saales waren im Jahre 1511 vollendet.

Um diese Periode spielen nun zuerst die Sagen von dem Eindruck, den Michel-Angelo's Werke auf Raphael hervorgebracht. (S.463.) In diese Zeit fallen nämlich die Sibyllen, welche Raphael in der Kirche Madonna della Pace, und der Prophet Jesaias, den er in der Augustiner-Kirche zu Rom malte, vor Allem aber das grofse, unter dem Namen des Heliodor bekannte Bild, welches in dem Zimmer neben jener Sala della Segnatura an der Wand steht.

Ein syrischer Fürst hatte befohlen, die Güter der jüdi-

schen Wittwen und Waisen, die im Tempel vereint waren, in Beschlag zu nehmen und fortzubringen. Umsonst beschwor man ihn, davon abzustehen. Da erschien, im Augenblick der höchsten Noth ein himmlischer Jüngling zu Pferd, der den Tyrannen unter harter Züchtigung aus dem Tempel trieb. Dieses ist der Gegenstand des Raphael'schen Bildes.

Der Heliodor und das Wunder der Messe, welches man an einer anderen Wand desselben Zimmers gemalt sieht, wurden noch bei Lebzeiten des Pabstes Julius II. ausgeführt. Im Wunder der Messe ist die Figur des Pabstes, der hinter dem Altare sitzt, abermals ein Bildnifs Julius II. Die übrigen Bilder dieses Zimmers wurden unter der folgenden Regierung Leo's X. gemalt.

Unter allen Gemälden dieses Zimmers ist dasjenige wohl das schönste, welches die Gefangenschaft und Befreiung des Apostels Petrus aus dem Kerker darstellt. Diese Wand wurde durch ein Fenster unterbrochen; Raphael aber benutzte die Unterbrechung vortrefflich zur Komposition seines Bildes. Dieses Werk wurde gemalt als ein Denkmal der Gefangennehmung und Befreiung des Pabstes Leo's X. in Ravenna.

Die vierte Wand dieses Zimmers stellt den heiligen Pabst Leo den Grofsen vor, wie er den Hunnen-König Attila beredet, mit seinem belagernden Heere von den Gränzen Rom's zu entweichen. (S. 367.) Die Bilder eines anderen Saales behandeln folgende Gegenstände: die Schlacht und den Sieg von Pabst Leo IV. im Hafen von Ostia gegen die Sarazenen, den Brand des Stadtviertels Borgo in Rom, welchen Leo IV. durch bloses Gebet gelöscht haben soll, die Krönung des Kaisers Carl des Grofsen durch Pabst Leo III. und den Schwur auf das Evangelium, welchen derselbe Leo zur Erhärtung seiner Unschuld bei einer schweeren Anklage leistete. Das Antlitz des Kaisers ist ein Portrait von Franz I. König von Frankreich; in der Figur des Pabstes aber hat Raphael überall Leo X. de' Medici abgebildet, unter dessen Regierung er diese Bilder ausführte.

Alle diese Räume waren schon früher von den Händen älterer Maler verziert gewesen, die Malereien derselben aber auf Befehl des Pabstes abgeworfen worden, damit der unübertreffliche Raphael bessere an ihre Stelle setze. Auch Pietro Perugino hatte hier gearbeitet und von ihm allein sieht man noch ein Bild an der Decke des hintersten Saales. Aus Achtung und Anhänglichkeit für seinen alten Lehrer hatte Raphael selbst gebeten, es stehen zu lassen.

Die letzten Bilder, welche sich auf Leo III. u. IV. beziehen, hat Raphael übrigens nicht ausgeführt. Er hatte damals eine Menge Schüler um sich versammelt, und liefs sie durch die geschicktesten derselben, Giulio Romano, Penni, und Andere nach seinen Carton's malen. Als ein höchst ausgezeichnetes Bild mufs auch noch das des ersten Saales genannt werden, das unter dem Namen der Schlacht Constantin's weit berühmt und vielfach für das beste Schlachtgemälde gehalten worden ist, das je der Pinsel eines Malers vollbracht hat. Auch dieses Bild ist von Giulio Romano nach einem Carton von Raphael ausgeführt.

Alle diese Säle des vatikanischen Palastes sind unter dem Namen der Stanzen Raphael's bekannt genug. Sämmtliche Gemälde sind von dem venezianischen Kupferstecher Volpato gestochen worden. Diese Kupferblätter sind sehr lobenswerth, doch nicht *ganz* im Charakter des Originals; als sie erschienen, sprach daher der Maler Mengs über sie den lustigen Einfall aus: Raphael werde ins Venezianische übersetzt.

In die Stanzen Raphael's tritt man aus einer hohen Gallerie, die in mehreren Stockwerken den vordersten Hof des vatikanischen Palastes einschliefst. Auch diese Gallerie ist durch Raphael mit einer Reihe vortrefflicher Bilder geschmückt worden. Die Decke ist nämlich in dreizehn kleine Gewölbe vertheilt und jedes dieser Gewölbe ist mit vier Gemälden ausgestattet, deren Gegenstände sämmtlich der biblischen Geschichte entnommen sind. Im Ganzen sind es also zwei und fünfzig

Vorstellungen. Die wenigsten dieser Bilder, nämlich nur die vier ersten, sind von Raphael's eigener Hand gemalt, alle übrigen nach seinen Zeichnungen von seinen Schülern ausgeführt. Raphael selbst führte bei der ganzen Arbeit die Aufsicht und half nach, wo es fehlte. Die Räume der Decke um die Bilder und zwischen ihnen, so wie die Wände, sind allenthalben mit Arabesken ausgeziert, welche gleichfals nach Raphael's Zeichnungen von seinem Schüler Giovanni da Udine gemalt sind. In jener Zeit wurden in Rom die verschütteten Säle der alten Thermen des Titus aufgedeckt, an deren Wänden und Decken ähnliche Arabesken zu sehen sind. Man hat oft behauptet, Raphael habe diese antiken Verzierungen in den seinigen nachgebildet und benutzt. Allerdings mag diese Behauptung nicht ohne *alle* Wahrheit sein; nur die schnöde Sage mufs zurückgewiesen werden, nach welcher Raphael aus allen Kräften betrieben hätte, dafs die alten Säle, nachdem er ihre Verzierungen kopirt, wieder zugeschüttet wurden, damit Niemand ihm hätte nachweisen können, dafs diese Art der Malerei nicht seine Erfindung sei. Arabesken aber hatten schon die Künstler vor Raphael gemalt, selbst sein eigener Lehrer, Perugino, wie man neuerdings in der Sakristei der Kirche zu *Pieva* entdeckte; es konnte jenem also niemals einfallen, dafs Jemand glauben könnte, *er* habe sie zuerst angebracht.

Diese Gallerieen mit ihren Malereien sind unter dem Namen der Logen Raphael's Jedermann, der nur irgend etwas von Kunst gehört, bekannt. Sie haben durch atmosphärische Einflüsse nicht wenig gelitten.

Weil wir nun einmal von Raphael's Arbeiten in Fresko sprechen, so dürfen wir ein anderes grofses Werk dieser Art keineswegs übergehen. Der reiche römische Kaufmann Agostino Chigi, der unter Julius II. und Leo X. Aufseher der päbstlichen Finanzen war, hatte auf dem rechten Tiberufer einen kleinen Palast, die jetzige *Farnesina* erbauen lassen, den er durch die damals berühmtesten Maler verziert

wünschte. Raphael übernahm es, den grofsen unteren Portikus auszumalen. Auch bei dieser Arbeit bediente er sich theilweise seiner Schüler. Die Malereien, die er hier ausführte, beziehen sich sämmtlich auf die bekannte Fabel von Amor und Psyche und stellen in einer fortlaufenden Reihe von Darstellungen ein grofses Ganze dar. Leider sind sie jetzt nicht mehr im ursprünglichen Zustande, sondern zweimal, von Carlo Maratta und später von Paradisi und Belletti, übermalt. Nur ein einziges, unter dem Namen der *Galathea* berühmtes Bild, das den Triumph der Venus, nach Apulejus, darstellt, in der zweiten Abtheilung des Portikus, ist blos stückweise restaurirt und hat also weniger gelitten.

Raphael war nicht allein Maler, sondern auch Baumeister. Sein Verwandter, der grofse Architekt Bramante von Urbino, soll ihn in diesem Fache mehrere Jahre lang unterrichtet haben, als sie mit einander in Rom lebten. Man weifs auch, dafs er die Bücher des Vitruv mit grofsem Fleifse studirte. Auf seine Veranlassung wurden diese Bücher von einem gewissen M. Fabio Calvo aus Ravenna sogar in's Italienische übersetzt und diese Uebersetzung verwahrt im Manuscript die königl. Bibliothek in München. Ohne Unterlafs studirte er auch die Reste antiker Bauwerke, die sich in Rom finden.

Bramante war damals als oberster Baumeister der Peterskirche angestellt. Als er im Jahre 1514 starb, erklärte er, Raphael sei unter Allen am fähigsten, seine Stelle nach ihm zu bekleiden. Pabst Leo X. übergab darauf wirklich dem Raphael die Oberaufsicht über den ungeheueren Bau, wofür ihm ein durch den Cardinal Bembo ausgefertigtes Breve einen jährlichen Gehalt von 300 Ducaten zusicherte. Raphael entwarf ein Modell, wornach die Kirche aufgeführt werden sollte das den Beifall des Pabstes erhielt; Andere sagen, dasselbe sei einfach, aber gewöhnlich gewesen. (S. 282.)

Allerdings war Raphael als Baumeister bei weitem nicht so ausgezeichnet, wie als Maler; das erkennt man an einigen

Palästen, die er in Rom aufführte. Die bekanntesten darunter sind der Palast der Villa Madama am Monte Mario und der ehemalige Palast Caffarelli, jetzt Stopani, bei der Kirche S. Andrea della valle. Seine Briefe zeigen übrigens den Ernst, in welchem er auch mit dieser Kunst sich beschäftigte. —

Reiche und Vornehme trieben damals großen Prunk mit gewirkten Decken (*Arazzi*). Leo X. trug Raphael auf, eine Reihe von Zeichnungen zu entwerfen, wornach er solche Decken wollte wirken lassen. Diese Decken, die zu *Arras* in Flandern gefertigt wurden und dem Pabst 70,000 Scudi gekostet haben sollen, werden noch jetzt im Vatican verwahrt, und es sind deren 21 oder 22 an der Zahl. Sieben von den Zeichnungen Raphael's, wornach sie gewirkt wurden, sind noch in England vorhanden, und werden jetzt im königlichen Palaste zu Hamptoncourt oder zu Windsor gezeigt.

Schon oben sind einige der vorzüglicheren Oelgemälde genannt worden, die Raphael in seinen früheren Jahren malte. Unmöglich würde es sein, hier von seinen vielen späteren Arbeiten in dieser Gattung etc. auch nur die vollendetsten anzuführen. Es muſs genügen, an einige wenige zu erinnern, die noch in Italien vorhanden, und durch zahlreiche Kupferstiche allgemein bekannt sind: an seine vielen herrlichen Madonnen und Heiligen-Familien, an den berühmten, auch in mehreren Kopie'n vorhandenen Johannes der florentinischen Tribune, an das *sogenannte* Bildniſs der Fornarina an demselben Orte, an die Vision Ezechiel's im Palast Pitti, an den zwar wenig bekannten, aber höchst vollendeten Violin-Spieler im Palaste Sciarra Colonna zu Rom und an das nur mit sich selbst vergleichbare Meisterbild der heiligen Cäcilia in Bologna, das an Einfachheit, Tiefe und Vollendung alle Werke dieser Art übertrifft.

Während in den älteren Meistern der hohe Bildungstrieb *unentwickelter* Kunstanschauung, in Michel-Angelo der Triumph kühner *Reflexion*, in Leonardo die *einfache* Versöhnung beider Momente zu erkennen ist, lebt in Raphael's

Werken die *durchgeführte* Harmonie der bewufstlos-wirkenden Tiefe der Natur und des Genie's mit der reifen Besonnenheit und Freiheit des Geistes in all *der* Vollendung, die die römische Schule, die Italien zu erreichen vermochte.

Dies zeigt am glänzendsten das letzte Bild, welches Raphael malte, die Verklärung Christi. Es war ursprünglich für den Cardinal Giulio de' Medici gemalt, der damals Erzbischof von Narbonne war und später unter dem Namen Clemens VII. Pabst wurde. Dieser schenkte es der Kirche S. Pietro in Montorio zu Rom, von wo es die Franzosen nach Paris führten. 1815 kam es nach Rom zurück und seitdem ist es das Hauptstück der Gallerie im Vatikan.

Dieses Gemälde wird meist für das vorzüglichste unter allen gehalten, die es überhaupt giebt. Im Vordergrunde sieht man mehrere Jünger Christi und einen Haufen Volkes. In der Mitte steht ein besessener Knabe, den das Volk zu den Jüngern gebracht hat, um ihn heilen zu lassen. Im Hintergrunde sieht man einen Hügel und über demselben, in den Lüften schwebend, den verklärten Heiland; Moses und Elias ihm zur Seite. Petrus, Jacobus und Johannes, die Christus mit sich auf den Berg genommen, sind wie betäubt vom Glanze der Erscheinung. Die Jünger, die am Fufse des Berges zurückgeblieben, scheinen den Besessenen nicht heilen zu können. Wenige deuten nach dem Verklärten empor, als wollten sie die leidenden Menschen an den Göttlichen verweisen, den, mitten im Krampfe, der ihn durchzuckt, der Besessene, und, — in augenblicklicher Wendung, einer der Jünger, plötzlich erblickt.

Das war Raphael's letztes Bild. Nachdem er es *fast* vollendet, starb er am 7ten April 1520. Ganz Italien trauerte über den dahingeschiedenen Meister. Selbst der Pabst weinte. Als die Leiche ausgestellt war, stand die Verklärung Christi, das unvergänglichste Denkmal über ihrem Haupte und es bedurfte weiter keines Lorbeers. —

Mehr über Raphael und seine Kunst mitzutheilen, ist uns

heute nicht verstattet. Von einzelnen vorstechenden Zügen in seinem Leben weifs man sehr wenig; einer, den sein liebster Freund, Castiglione, erzählt, und der also Glauben verdient, mag vielleicht werth sein, angeführt zu werden:

Raphael war sanft und gefällig und liefs sich nicht leicht reizen. Einmal kamen zwei Cardinäle überein, ein Bild von ihm, während er zugegen war, recht scharf zu tadeln, um ihn in Hitze zu bringen. Auf dem Gemälde waren die Apostel Petrus und Paulus abgebildet: diese, behaupteten sie, seien zu roth. Raphael entgegnete: „Wundert Euch darüber nicht! Ich habe das mit Absicht so gemalt, denn es läfst sich denken, dafs S. Petrus und S. Paulus im Himmel eben so sehr, als hier im Bilde erröthen, weil sie sich schämen werden, dafs ihre Kirche von Leuten regiert wird, wie Ihr seid."

Raphael's Leiche wurde im Pantheon beigesetzt. Sein Denkstein enthält folgende Inschrift, die Cardinal Bembo verfertigte:

Hic ille est Raphael, timuit quo sospite vinci
*Rerum magna parens et moriente mori**).

*) Diese mir unübersetzbaren Worte dürften sich deutsch etwa so geben lassen:
Dies ist Raphael, seht! dem Mutter Natur zu erliegen
Fürchtete, da er gelebt, nachzuvergeh'n da er starb.

Anhang zur neunten Vorlesung.

Raphael's Transfiguration.

Lassen Sie uns dieses vielbewunderte Bild etwas näher in's Auge fassen! Man hat demselben von jeher den Vorwurf einer doppelten Handlung gemacht und mit dem höchsten Lob den höchsten Tadel darüber ergossen. Schon aus der kurzen Beschreibung, die wir gegeben, erhellt, wie es mit dem alten Tadel beschaffen sei. Göthe wurde ärgerlich, wenn er davon hörte, bemerkt aber nur, in der Noth, dem Besessenen zu helfen, deute man eilig auf die plötzliche Erscheinung des Verklärten, als der einzigen Quelle des Heils: „Raphael", sagt er, „hat, wie die Natur, jeder Zeit Recht, und gerade da am gründlichsten, wo wir sie am wenigsten begreifen."

Doch *worin* offenbart sich in seiner Verklärung dieses Recht? in der Bewegung des Hinauf-Deutens, im *allgemeinen* Charakter der Bedürftigkeit, der der unteren Gruppe aufgedrückt ist? Wäre dies „Raphael's" würdig? ich habe mich schon früher gegen diese Ansicht ausgesprochen. Das Bild hat, gleich seinem Inhalt, zwar allegorischen Anstrich, aber Alles, seine ganze Einheit ist vollständig motivirt, *sichtbar* gegeben. Die Sache verhält sich einfach so: die untere Gruppe ist die Basis, der Träger des Gedankens, der in der Höhe des Bildes glänzend hervortritt und seinen höchsten Ausdruck im Verklärten findet; — der lebendig regsame Leib dieses über ihr schwebenden Geistes. Von ihr geschieden, hat der Verklärte gleichwohl die ganze Gruppe

in seinen magischen Kreis gezogen. Wäre sie mit ihm nur durch das Motiv empordeutender Hände, nur dadurch verbunden, dafs ihr der Ausdruck des Leidens und der Dürftigkeit, ihm der der Allvollendung verliehen wäre; so würde die Einheit des Bildes *nur* innerlich, *nur* allegorisch, nur angedeutet *bleiben*, nicht wirklich *da* sein. Das Bild würde, wie Tizian's vatikanische Madonna, in zwei Sphären auseinander fallen. Keine Versicherung, dafs es Eins sein müsse, dafs Raphael „mit ewiger Natur-Nothwendigkeit" male, die Dinge darstelle, wie sie vor Gott sind, könnte es retten! Aber es tritt ein Haupt-Motiv dazu und vermittelt die Einheit. Dies Haupt-Motiv liegt in Mitten der unteren Gruppe, in der wundervollen Fülle ihrer perspektivisch gedachten Komposition.

Die episch-reiche Ausbreitung dieser malerisch bewegten Gruppe übertrifft Alles in ihrer Art. Sie entnimmt dem Ideal des Ganzen, der *reinen* Gestalt des Verklärten, jede Möglichkeit, so einförmig zu erscheinen, wie in den übrigen Darstellungen dieses schwierigsten Gegenstandes: Schmerz, Körper- und Seelen-Qual, tiefes Mitleid, Durst nach Hilfe, Gefühl menschlicher Ohnmacht, Zweifels-Angst und resignirende Zuversicht belebt, harmonisch auf beiden Seiten, mit weiser Mäfsigung die gewählten Gestalten. Sie bilden ein System in sich, aber sie bilden es *nur* durch die tiefe Beziehung nach oben und in ihr. *Diese* Beziehung ist der Hauch des Geistes, der in jedem Zuge lebt: Hier Durst nach dem Erlöser, glühende, der Verzweiflung nahe Erwartung, dort stille, Allem, nur nicht Ihm entsagende Hoffnung, hier endlich Ahnung, ja — *Anschauung* seiner plötzlichen Erscheinung.

Dieser dreifache Widerspruch der Noth und Ohnmacht, der Erwartung und des Entsetzens, der Hoffnung, Ahnung und plötzlichen Anschauung ist *Blick und Leben* des Vorgrundes. *So* war die Scene in der Wirklichkeit, *so* lebt sie im Neuen Testamente. Wer sie einmal angeschaut, dem ist sie anders nicht mehr denkbar, diese Hilfsbedürftigkeit, diese

Ohnmacht einer noch nicht zur Freiheit herausgeborenen Frömmigkeit in solchen Gestalten!

Verschiedenheit des Ausdruckes herrscht auch oben: tiefes Staunen, gänzliche Ueberwältigung vom überschwänglichen Anblick, demuthvolle und würdevolle Anbetung, freie Huldigung, seelige Befriedigung, der *konzentrirte* Ausdruck *aller* heiligen Gefühle und Gedanken.

Man erkennt den *Moment*, wo Petrus eben noch gesprochen hatte, bei Matthäus 17, 4—6. „Herr, hier ist gut sein; willst du, so wollen wir hier drei Hütten machen, dir eine, Mosi eine und Elias eine. Da er noch also redete, siehe, da überschattete sie eine lichte Wolke. Und siehe, eine Stimme aus der Wolke sprach: Dies ist mein lieber Sohn, an welchem ich Wohlgefallen habe, *den* sollt ihr hören. Da das die Jünger hörten, fielen sie auf ihr Angesicht und erschracken sehr.“

Johannes und Petrus, auch Jacobus sind ganz so behandelt, wie sie überall im Neuen Testament erscheinen: man sieht, verklärt, denselben Charakter, den jene beiden an den Tag geben, wo sie zum Grabe des Erlösers eilen, wo Johannes, der es zuerst erreicht, in ruhevoller Betrachtung inne hält, während der nachkommende Petrus in das Grab hinabsteigt und mit allen Sinnen von dem, was er findet, sich überzeugen will (Johann. 20, 3—6). Johannes ist der Jünger, zu welchem, nach alter Ueberlieferung, der Auferstandene sagte: „Folge mir nach“, während Petrus prüfend sich umschaute. (Johann. 21, 19). Jacobus ist der Bruder des Johannes, der Eiferige im Glauben, der, immer ganz vom Gefühle übermannt, Sohn des Donners vom Erlöser genannt wurde. (Mark. 3, 17. Lukas 9, 54.) Hier liegt er unter Moses, knieend zu Boden gestürzt, sein Antlitz betend zur Erde gewendet; ihm zunächst Petrus, der Apostel der Kirche, in Mitten dieser Gruppe rückwärts hingestreckt, nur mit dem Arme sich noch stützend. Er hat das Haupt, da er kaum das letzte Wort gesprochen, staunend nach oben gewendet,

und schützt die geschlossenen Augen noch mit der Hand vor dem Glanze der Erscheinung. Er lauscht nicht; der Athem des Himmels, den er vernimmt, dringt überwältigend in seine Seele.

Unter Christus und Elias ruht, wie hingegossen, in seeliger Befriedigung halb aufrecht, die zaubervolle Gestalt des Jüngers der Liebe, Johannes. *Er* ist vom Glauben, nicht vom Schrecken durchdrungen, und vom Glanze des Verklärten weniger geblendet, als durchbebt und erfüllt. Während auf Petrus' Stirne gleichsam die Worte: „Allmächtiger! mein irdischer Sinn reicht nicht hin, *Dich* zu fassen:“ verschweben, ist Johannes schon hinausgerückt über jede Frage nach dem eigenen Selbst. Diese heilige Befriedigung und Entzückung giebt der oberern Gruppe den Adel poetischer Vollendung: *keine Vision*, *Wahrheit und Wirklichkeit* erfüllt die Jünger.

So sind zugleich diese drei Apostel ein Band der Höhe und Tiefe des Gemäldes, wie sie dessen Mitte bilden. Die obere Gruppe *) ist die Vergeistigung der unteren. In ihr herrscht nicht die Mannigfaltigkeit der letzteren, aber sie wohnt in ihr: in ihr ist alle Erden-Qual abgethan: reine Demuth ist da Begeisterung und beide sind in ihrer Wahrheit: *göttliche Andacht.* Ohne die bedürftige Kraft und Fülle der unteren Gruppe wäre die Hoheit der oberen, und umgekehrt, ohne den Verklärten Alles unverständlich, ungenügend: Seele ohne Leib, Licht ohne Farbe.

*) Sind die Heiligen, die die Nebenseite der oberen Gruppe runden, und absichtlich in leichten Umrissen hingeworfen sind, Symbole der Namen des Kardinal's, der das Bild zuerst bestellt hatte, und seines Oheims? Sie haben keineswegs die Bedeutung, die Raphael's und Perugino's eigene Gestalten in der Schule von Athen behaupten! Obgleich sehr gelungen, stellte sie Raphael so hin, dafs sie hier nur in einer Anmerkung zu berühren sind. Lorenzo Magnifico war der Oheim des Kardinal's, und Laurentius wird die eine, Stephanus die andere Neben-Gestalt genannt. Der Kardinal hiefs aber Giulio. (S. 474.)

Damit aber diesem Werke nichts Menschliches fremd bleibe, damit der bitter-arge Spruch des Göthe'schen Faust:

> O, dafs dem Menschen nichts vollkommen wird,
> Empfind' ich nun!

auch hier sich erfülle; so hat man Gelegenheit, in der oberen Gruppe, die etwas gezwungen schwebende Haltung der „grofsen Vorfahren" des Verklärten, des Moses und Elias zu tadeln, vielleicht den einzigen Makel dieser kühnsten (S. 445.) aller Kompositionen. Er beruht auf Gründen, deren Entwickelung hier zu weit führen würde, bis in die geistliche Draperie, die sich — im Fluge nirgends schön ausnimmt, auch da nicht, wo sie, wie hier, wie die fliegenden Gewande griechischer Götter, von allen kleinlichen Spielereien und bedeutungslosen Zufälligkeiten rein gehalten ist.

Vollendeter, als irgend ein Anderer, legte Raphael das Uebergewicht des Geistes in die reine Gestalt des Erlösers. Er ist nicht die Liebe, die geben, oder empfangen will, auch nicht der Heiland, der das Wort spricht: es ist *vollbracht!* aber der Verklärte, die *Sonne* des Bildes. Aus *ihm* geht das Gleichgewicht aller Gestalten hervor, *auf ihn* deutet die Zunge der Waage, die das Vollgewicht des geistigen Inhalts der Komposition abwägt. (S. 312.)

Diese Idealität mufste seinen Blick nach oben wenden, aber das geringere, obwohl reiche Maafs von Hoheit, das seiner nächsten Umgebung zugetheilt ist, mäfsigt die Eintönigkeit und belebt die reine Lichtwelt des Verklärten: und jenes wesentliche Motiv, das wir in der wahren Mitte des unteren Grundes suchen, bindet sichtbar den zum Himmel gerichteten Geist lebendig an die Erde.

Diese innere Mitte der unteren Gruppe ist der leidende Knabe, auf den alle Thätigkeit der Aeltern, Verwandten und Jünger sich gewendet. Kopisten, Kupferstecher, Mosaiker und Erklärer nahmen ihn *sämmtlich* einseitig. Die meisten hielten sich, fast einzig, an die krampfhafte Verzerrung seiner *dennoch*

schönen Gestalt. *Alle* übersahen, mit der ***Perspektive*** des grofsen, immerhin schlecht aufgestellten Bildes den tiefen Inhalt seines qualvollen, im Krampfe, der ihn erfafste, nach oben gekehrten, sich *offenbar* widersprechenden Blickes. Dadurch, dafs er den Erlöser sieht, bindet er die untere Gruppe *auf die nächst liegende Weise* an den Gipfel des Ganzen. Ihn hält, mit mächtigen Armen, der tief ergriffene Vater, mit dem Schrecken der Verzweiflung ringend, in seiner Seele die volle Qual des Besessenen tragend. Der höchste Ausdruck körperlicher und geistiger Aufspannung konzentrirt sich in ihm. Der krampfhaft geschlossene Mund, die aufwärts gezogenen Brauen, das suchende Auge, die ganze erwartungsvolle Gestalt ruft laut nach Rettung. Sein Innerstes drängt sich auf sein Antlitz heraus: er hat keine Hand zur Belebung der Bitte, keinen Mund zur Klage; er zeigt, statt zu sprechen, die Jammergestalt, die er hält, den Besessenen. Um diesen sammeln sich in schönster Fülle die Seinen, und mit ihnen ein Gefolge herandrängender Freunde, welche dem verdeckten Seiten-Thale gleich Perlen entquellen, die durch Wunden erzeugt werden. Vorne fordert, in freier Haltung knieend, das demuthvoll-kühne, oder, wie Schlegel es nennt, das „göttlich zürnende" Wunderbild eines jungen Weibes die Apostel zur Hilfe, die kleingläubig bald an eigener Kraft verzagen, bald mit Zuversicht nach oben deuten. Da ruht im Vordergrunde, unschlüssig, was zu thun, Andreas mit leidvoll ausgestreckter Linken, in der Rechten ein heiliges Buch aufgeschlagen, worin der Unglaube*) vergebens nach rettender Auskunft geforscht. Neben ihm scheint ein Jünger zu sagen: Siehe, oben ist, der da helfen wird! während mit jugendlichem Antlitz das tiefbewegte, von Staunen erfüllte Gemüth eines Anderen (des Philippus?) lebendig auf-

*) Matth. 17, 17 und 20. Das vermifste Bein dieses Jüngers läfst ein seltener Kupferstich erkennen, der die moderne Hyperkritik Lügen straft.

wallt, dafs man die Worte von ihm zu *hören* meint: *ich* kann nicht helfen! Im Rücken dieser freundlichen Gestalt lauscht mit kalter, fast hämischer Gleichgültigkeit, mit der sich ein Zug von Neugierde verbindet, ein unheimlicher Genosse der Jünger - Schaar hervor, in dem wohl Niemand den Verräther des Herren verkennt. etc.

So reich sind hier, so vollendet, so weit sie noch von Raphael's eigner Hand ausgeführt wurden**), die verschiedenen Charaktere entwickelt, so einfach oben auf dem Berge: Hier in fruchtlos verzagender Thätigkeit, dort im Glanze ruhevoller Bewunderung und Anbetung, oben und unten in harmonischer Abstufung. An der Gränze des Bildes aber, zwischen dem Apostel mit der Schrift, und jenem, der zur lieblich-herrlichen Frauengestalt gewendet, fest nach oben deutet, bückt sich ein Jünger vor, mit aufwärts gefesseltem Haupt, jedem Zuschauer abgewendet, *nach dem Erlöser schauend* und ganz in der Richtung mit jenem, (so dafs sich auch dadurch die Gruppe abgränzt) die Linke emporstreckend, unmittelbar nach dem Verklärten hin: Zwei Jünger hinter ihm merken staunend seinen Ruf, seine Geberde. Dieser Theil der Gruppe belebt nicht nur das Ganze, dem er innerlichst verbunden ist, überraschend, sondern, knüpft die äufserste Rechte des Bildes, wie der besessene Knabe die Linke und Mitte desselben, *so offenbar* an den Verklärten, dafs, wer die bisherige Entwickelung verkennen wollte, mit demselben Rechte sagen könnte: auch der Erlöser stehe von der Gruppe der drei Jünger gesondert. Das Bild würde dadurch in drei, am Ende in beliebig viele Handlungen zerrissen. (S. 488.) —

Es ist der zarteste, am tiefsten vermittelte Gedanke des Künstlers, der, weit hinaus über das Streben nach gemeiner

**) Unter den beiden Jüngern, die der knieenden Frauen-Gestalt zunächst stehen, erkennt man in der einen, noch deutlicher, als in der anderen, dafs sie von Giulio Romano ausgeführt wurde. Lett. pitt. IV. 3.

Deutlichkeit, in der sicheren *Klarheit* des Gedankens seiner selbst sich gewifs auf den Lorbeeren des Ruhms, das bindende Auge des Besessenen, durch sein zerreissendes Leiden und das Auge des anschauenden Jüngers durch das aufwärtsgerichtete Haupt, das unscheinbar an den Heiland sich wendet, dem Unaufmerksamen verbirgt, der in der Meinung steht, auf *ihn* müsse, oder doch *ihm* gleich verständlich auf den Erlöser ein Auge schauen. Ja, durch diese Wendung konnte der Meister um so eher die krampfhaft-bewegte Gestalt des Knaben, ohne der Natur im Geringsten untreu zu werden, kunstvoll mäfsigen, und die Vernachlässigung dieser weisen Mäfsigung ist ein Hauptfehler der meisten Nachahmungen dieses Bildes*). Die Zeichner haben es alle, gleich den Erklärern, an sich erfahren, wie schweer es ist, bei diesem Werke den wahren Ton zu treffen.

Göthe hat in der Transfiguration blos eine Einheit der äufseren malerischen Anordnung nachgewiesen, die innere, in dem behandelten Gegenstand selbst begründete Einheit hingegen nur ahnen lassen. Diese innere Einheit haben wir nun in den gegenwärtigen Bemerkungen nachzuweisen uns bemüht. Allein auch die äufsere Einheit des Gemäldes liefs sich noch entschiedener durchführen, als Göthe gethan hat. Während er nämlich blos die hinaufdeutenden Arme sah, ist dieselbe, *zugleich mit der inneren Einheit*, auch im Blick des Besessenen, in der Haltung des einen Jüngers, und sofort in der ganzen Komposition dargethan, so dafs sich das Bild nach *allen* Beziehungen als die Schöpfung Eines Gedankens, als Ein Gufs ausweis't, was sich nunmehr leicht in jedem Zuge erkennen läfst.

In der Einheit dieser Komposition hat Raphael das *Aeufserste* erreicht, das jemals ein Maler gewagt. Höher hinaus dringt keine, ohne zu zerfallen. Nach dieser Schöpfung konnte

*) Statt dieser Mäfsigung herrscht z. B. in der prachtvollen musivischen Kopie in der Peterskirche eine häfsliche Uebertreibung.

er ruhig sein Haupt niederlegen. Er malte in ihr die *Religion in ihrer Verklärung*, die in Christus persönliche Gestalt gewonnen, wie er in der Vision Ezechiel's den *allgemeinen Geist* als Jehovah, den Gott des *Judenthums*; in der Disputa die *Theologie*; in der Schule von Athen die *Philosophie*; im Parnafs die *Dichtkunst*; in der Cäcilia und im Violin-Spieler die *Kunst in ihren Tiefen*, die schöpferische *Kunstbegeisterung*, speciell die *musikalische*, zum Gegenstand seiner Arbeit gemacht hat. Hier öffnet sich ein reiches Feld der tiefsten Vergleichungen. Nur zu Andeutungen ist Raum. Aber nur mit sich oder mit diesen Werken*) läfst sich die Transfiguration vergleichen.

Die Darstellung der Theologie in der Disputa sahen wir in zwei Theile zerfallen, in einen oberen und unteren und dennoch augenscheinlich Ein Ganzes bleiben: Ihr Gegenstand, die alte Theologie, *forderte* diese Theilung des Himmels und der Erde. Daher wurde sie häufig von denen, welche dieser Theologie völlig huldigten, so wie von jenen für Raphael's bestes Bild erklärt, welche die Werke der älteren Schule, an die es sich unter den Wand-Bildern der Stanzen zumeist anschliefst, mit auszeichnender Vorliebe würdigten.

In der Mitte dieses Bildes konnte die Einheit, die in Allem lebt, nur als *Symbol* des Geheimnisses hingestellt werden. Dies wäre ein Mangel, gienge es nicht aus der Sache selbst hervor und läge nicht in den hohen Gestalten der Gruppe die Lösung jener Spannung, grofsartiger, als im Bewufstsein derer, die es, im Gegensatz gegen jene, tadeln.

Die Vision Ezechiel's, ein Kleinod des Pitti-Palastes zu Florenz, in Aquarell gemalt, ist eines der angefochtensten, doch grofsartigsten Werke Raphael's. Es trägt, gleich dem Zeus

*) Am wenigsten mit dem goldenen Kalb des schwachen Tintoretto, womit es Fiorillo II. 24 zusammenhält. Fiorillo's Gesinnung ist in Allem achtbar, wie seine gelehrten, technischen und praktischen Kenntnisse, aber seine Erklärung der Transfiguration völlig ungenügend.

des Phidias, von keiner Kopie erreicht, die Vollkraft des Gegenstandes in sich, den es zur Anschauung bringt, und durchdringt mit voller Klarheit seine poetisch-mystische Tiefe. Man lese das erste Kapitel des Propheten Ezechiel und man wird gestehen, dafs Raphael in der Sprache farbiger Bilder die Stelle des Propheten tiefer gefafst hat, als dessen beste Erklärer. Der *mosaische* Gott schwebt auf den vier cherubimischen Symbolen, deren Bedeutung auf die vier Evangelisten übergetragen wurde. Erblicken wir die Engel, die seine weltumfassenden Arme halten, so wird uns zugleich das schöne, von Goethe nicht treffend gedeutete Bild klar, worin Moses mit dem „Stabe Gottes" in der Hand auf dem Berge erscheint, wo ihm Aaron und Hur die Arme stützen *).

Die *Schule von Athen* ist eines der reichsten und gelungensten Werke, die es giebt. Der Gegenstand ungleich tiefer gefafst, grofsartiger komponirt, als in einer Reihe späterer, zum Theil trefflicher Schriften über die Geschichte der Philosophie. Die Philosophie *selbst* lebt in diesem Gemälde, vollendeter, wenn es möglich, als in Dante's Hölle und seinem Gastmahl: Man sieht in den Hallen des Tempels mehr, als jene Burg und den anmuthvollen Ort, den der Dichter noch jenseit des Acheron, im ersten Kreis der Hölle erblickt, aufjauchzend, dafs er solche Gestalten sah, Gestalten, die selbst im Paradiese nur wenige ihres Gleichen finden:

„in ihrem Antlitz hohe Würde tragend."
(Prinz Johann von Sachsen.)

Im *Parnafs* nimmt Raphael „Besitz vom heiteren Olymp und führt uns" lebendig in die Versammlung der Musen und des ewig jungen Gottes der Dichtung. Ueber die Sänger aller Zeiten ergiefst Apoll seinen Geist und erfüllt und *verklärt* sie mit der Liebe, die ihn belebt. Er ist hier in Wahrheit der

*) 2. Mos. 17, 12. Göthe westöstl. Divan. S. 427. Dagegen meine Schrift über den Ursprung der Menschen und Völker nach der mosaisch. Genes. §. 163. Anmerk. 2. S. 267 ff.

Sohn des Himmels und der ewig suchenden Göttin, des Zeus und der Latona, der jedes Element besiegt, und mit dem Einklang, der seinem Busen entquillt, die Welt, wie in Göthe's Faust der Dichter sagt, in sein Herz zurückschlingt:

„Wenn die Natur des Fadens ew'ge Länge,
Gleichgültig drehend, auf die Spindel zwingt,
Wenn aller Wesen unharmon'sche Menge
Verworren durcheinander klingt;
Wer theilt die fliefsend immer gleiche Reihe
Belebend ab, dafs sie sich rythmisch regt?
Wer ruft das Einzelne zur allgemeinen Weihe,
Wo es in mächtigen Accorden schlägt?
Wer läfst den Sturm zu Leidenschaften wüthen?
Das Abendroth im ernsten Sinne glüh'n?
Wer schüttet alle schönen Frühlingsblüthen
Auf der Geliebten Pfade hin?
Wer flicht die unbedeutend grünen Blätter
Zum Ehrenkranz Verdiensten jeder Art?
Wer sichert den Olymp, vereinet Götter?
Des Menschen Kraft, im Dichter offenbart!

Am nächsten liegt die Vergleichung der Transfiguration mit der *Cäcilia.* Sie gründet sich auf die geistige Verwandtschaft der *Religion* und *Kunst.* In diesem Sinn hat sie Scholler in seiner italienischen Reise I. 296 ff. mit Meisterhand hervorgehoben. Er hat die Schöpfungs-Prozesse entwickelt, die in Raphael's Cäcilia die Seele des Künstlers bewegten, und fortan wird sich sein Name an den Ruhm dieses Kunstwerk's knüpfen.

Wie *Cäcilia* in reiner, voller Jungfräulichkeit den Himmel offen sieht, die Musik der *Engel* vernimmt, ihre Herrlichkeit in sich fühlt und erschafft, stellt der *Violin-Spieler* diese Begeisterung, die Quelle jeder Kunstschöpfung, ja, das tief *durchbildete*, in seiner Allseitigkeit freie Bewufstsein seines höchsten Wesens in seeliger Befriedigung als Mann dar. In beiden Bildern hat Raphael die *freie Seeligkeit der Kunst-*

schöpfung mit *individueller* Bestimmtheit zum Gegenstande genommen. Wen die Tiefe der ältesten italienischen Musik ergriffen, wer die Entwickelung, den Verfall derselben zu Raphael's Zeiten erfahren, die Wiedergeburt empfunden hat, die sie nach dem Tode des Künstlers gewonnen, mag würdigen, warum er in diesen Werken die musikalische Kunst gewählt oder mit welcher Kraft und Treue er den bestellten Gegenstand erfafst hat. Die Symbole, die er diesen Gestalten giebt, sind mit ihnen *wesentlich* verknüpft, Er hat die *unsichtbare* Macht der *Musik*, ihre reinen Engelstöne in der Jungfrau, ihre bestimmte durchbildete Fülle in dem Violin-Spieler, voll und frei, dem Auge zur *Anschauung* gebracht. Idee und Kolorit, Alles ist in diesen Werken wahrhaft transparent und lebendig durchgeführt. Der Violin-Spieler ist nur Ein Kopf, Cäcilie eine ganze Gruppe. (S. 319. f.)

Wie kaum eine einfachere Meister-Gruppe, als die der Cäcilie, kennt die Kunstwelt kaum eine tiefer verwickelte, als die der Verklärung. Die wenigen Gestalten in jener beziehen sich alle auf den gemeinsamen Mittelpunkt, ohne durch *Handlung* verbunden zu sein, und doch sind sie Eines, und in aller Einfachheit wallet ein durchgreifender lebendiger Wechsel. Diese Eigenthümlichkeit macht den plastischen Ton der lyrischen Schöpfung zum ungetheilten Eigenthum der Malerei.

Eben so ist in der Verklärung die epische Ausbreitung der unteren Gruppe durch und durch malerisch: das Ganze ein Sieges-Hymnus, der von der Erde zum Himmel steigt. Der epische Reichthum herrscht in der historischen Unterlage des Bildes, wie in der Cäcilia das Plastische nur in der Anordnung wohnt, deren Inhalt entfernt an Lucca della Robbia's plastische, an Van Eyks malerische Chor-Sänger oder an die singende Engel-Gruppe im Danziger Weltgericht erinnert.

Cäcilia tritt aus der einfachen Gruppe *hervor*. Der Verklärte schwebt *über* Allem: er ist die höchste, sie die vorderste Gestalt. Sie hat die einfachste Gruppe hinter und neben sich, er

die reichste vor und unter sich. Sie steht im hellsten Lichte vor dem Beschauer. Er selbst ist das Licht, göttlich umleuchtet, das Ideal des Himmels, ohne Abbruch*). Sie hat volle Individualität; im Verklärten ist diese wie verschwunden. Sein persönliches Leben ist völlig aufgelös't in die Einheit mit dem Vater: „Zu sein, als wäre man nicht“ scheint die Losung seines Blickes. Im Ausdruck beider lebt gleiche Reinheit. Aber der Ausdruck der Cäcilia ist gelungener, lebenvoller, als der des Christus, die Weisheit der Gruppirung in beiden Werken gleich grofs. Dort wirkt Sparsamkeit, was hier Reichthum der Gestalten. Und während dort, in's Profil gewendet, Magdalena, gleich den Gestalten antiker Plastik, die gegen den Betrachter sich neigen, auf den Anschauenden herausblickt, als forderte sie in freudig-prüfender Begeisterung die *Welt* auf, an diesem Triumph musikalischer Entzückung Theil zu nehmen, ist hier der emporschauende Jünger von Allem Anderen abgewendet und das aufblickende Auge des Knaben, dessen Qual selbst den Betrachter des Bildes um Hilfe anzurufen scheint, durch den innern Zwiespalt seines Krampfes jedem oberflächlichen Blicke entzogen. Man sieht in der Haltung beider, dafs sie erst in diesem *Augenblicke* die rettende Erscheinung gewahren. *So* hat in der Cäcilia der Kopf der Magdalena eine andere Wendung, als die übrige Gestalt und beweist dadurch, wie Scholler gezeigt hat, dafs diese Wendung des Angesicht's nur eine augenblickliche ist.

Es sind mir von keinem Meister zwei Werke bekannt, die in so wesentlichen Bedingungen so innig zusammentreffen und doch in nicht minder wesentlichen, so weit auseinander gehen. In der Cäcilia ist Perugino's *Einfachheit*, die Einfalt aller ältesten Meister, auf dem Gipfel der höchsten Ent-

*) Matth. 17, 5: „Dies ist mein lieber Sohn, an dem ich Wohlgefallen habe, den sollt ihr hören“: der Moment des Bildes, wie oben bemerkt.

faltung gehoben, und mit Freiheit wieder geboren. Sie ist, sonder Zweifel, kaum Ein Jahr früher, als die Verklärung *vollendet.* Wie konnte Raphael's reiches Genie in diesem Werke, das jenem geistig so nahe verwandt ist, dieselbe Einfachheit der Komposition wählen, dieselbe malerische Behandlung? Von älteren Meistern wurde die obere Gruppe der Verklärung häufig sehr ähnlich geordnet. Sie ist im Testamente schon so gegeben. *Doppelt* also mufste Raphael tiefer greifen, *die höchste Kraft und Freiheit der kühnsten Komposition* dem einfach-allbelebenden Gegenstande ertheilen! Er *suchte* das nicht, es quoll von selbst aus seiner reichen Welt-Anschauung. Er stand auf der höchsten Stufe seiner Ausbildung, in der sich alle früheren Perioden der italischen Kunstgeschichte als Stufen seiner eigenen Entwickelung verklärt wiederholten. Seine Cäcilia zeigte *auf dieser Höhe* die alte Einfalt in vollendeter Durchbildung, seine Transfiguration die höchste Vermittelung. Ausdruck, Komposition, Grazie feiern in den Haupt-Gestalten, im Ganzen des Bildes den Triumph der Verklärung heiliger Malerei, und wie den Theologen der Gegenstand, blieb den Aesthetikern diese Darstellung ein Räthsel. Man machte zu viel Anstalten, es zu lösen: man kritisirte, statt zu sehen, und übersah, dafs dem Zweifel an die Möglichkeit einer *solchen* Einheit „die Herrlichkeit ihrer Ausführung“ begegnet.

X.

Raphael's und Michel-Angelo's Schüler. Correggio und die Meister der venezianischen Schule.

Zustand der Malerei in Rom nach Raphael's Tod. Giulio Romano. Fattore (Penni). Giovanni da Udine.

Schüler, welche sich zwischen Raphael und Michel-Angelo hielten und Günstlinge des Letzteren. Pierino del Vaga. Marcello Venusti. Vasari. Daniel von Volterra. Angelo Bronzino. Alessandro Allori. Pellegrino Tibaldi.

Ueberblick auf die Malerschulen Italien's.

Die lombardische und venezianische Schule.

Antonio Allegri da Correggio.

Die venezianische Schule. Mantegna. etc. Giovanni und Gentile Bellini. Tiziano Vecellio. Giorgione. Pordenone. Sebastiano dal Piombo. Palma der ältere. Bonifazio. Tintoretto. Paolo Veronese.

Uebersicht.

X.

Raphael's und Michel-Angelo's Schüler. Correggio und die Meister der venezianischen Schule.

Zustand der Malerei in Rom nach Raphael's Tod. Giulio Romano. Fattore (Penni). Giovanni da Udine.

Schüler, welche sich zwischen Raphael und Michel-Angelo stellen und Günstlinge des Letzteren. Pierino del Vaga. Marcello Venusti. Vasari. Daniel von Volterra. Angelo Bronzino. Alessandro Allori. Pellegrino Tibaldi.

Ueberblick auf die Malerschulen Italien's.

Die lombardische und venezianische Schule.

Antonio Allegri da Correggio.

Die venezianische Schule. Mantegna etc. Giovanni und Gentile Bellini. Tiziano Vecellio. Giorgione. Pordenone. Sebastiano del Piombo. Palma der ältere. Bonifazio. Tintoretto. Paolo Veronese.

Uebersicht.

Raphael war im Jahre 1520 in Rom gestorben und im nächsten Jahre folgte ihm auch sein Beschützer, Pabst Leo X. Adrian VI. welcher nun den päbstlichen Stuhl bestieg, war ein grofser Freund von ascetischen Uebungen, aber nicht von der Kunst. Die Malereien im Vatikan, welche die vorigen Päbste so sehr gefördert hatten, wurden unter seiner Regierung nicht fortgesetzt. Vasari sagt: die Künstler in Rom mufsten damals beinahe vor Hunger sterben. Darum zerstreuten sie sich, *und Rom hörte für kurze Zeit auf*, *die Hauptstadt der Künstler zu sein.*

Zunächst haben wir nun von den Nachfolgern Raphael's und Michel-Angelo's zu reden. Der ausgezeichnetste Schüler des ersteren war Giulio Pippi, der im Jahre 1492 zu Rom geboren ward, und deswegen unter dem Namen Giulio Romano bekannt ist. Raphael bediente sich seiner oft: er liefs ihn Werke nach seinen eigenen Zeichnungen malen, an welche er dann meistens selbst die letzte Hand legte. Schon früher (S. 470.) haben wir erwähnt, dafs Giulio Romano auf diese Weise die Schlacht Konstantin's in Raphael's Stanzen malte; er vollendete dieses Werk erst nach seines Meisters Tode unter Clemens VII, nicht lange vor seinem Abgange von Rom. (S. 482. Anmerk.)

Giulio Romano, Gian Francesco Penni und einem dritten Schüler hatte Raphael als er starb zu seinen Erben eingesetzt. Diese erhielten seine hinterlassenen Zeichnungen und führten später Manches nach denselben aus, grofsentheils das Schönste, was wir aus dieser Zeit von ihnen besitzen. Den Giulio brachte Raphael's bekannter Freund, der Graf Castiglione, dahin, dafs er in die Dienste des Herzogs

Federico Gonsaga von Mantua trat, für welchen er auch seine besten Gemälde fertigte. Als sein Hauptwerk gelten die grofsen Fresko-Malereien im Palaste del T zu Mantua, in welchem er den Kampf der Titanen gegen Jupiter und ihren Sturz vorstellte. Diese Malereien wurden durch die Kühnheit der Komposition berühmt. Was Erd und Himmel Herrliches in sich fassen, *sollte* da, wie Tieck*) sich äufsert, „gegeben sein: im Schrecken des Riesen-Sturzes noch Lust und Scherz gaukeln und im Saale des Amor und der Psyche in der Trunkenheit die himmlische Erscheinung der vollendeten Schönheit sich verklären.“ Aber „einem Jeden ist nicht Alles gegeben“. An den Schöpfungen seines Lehrers gemessen, blieb das Tiefste seiner Aufgabe noch ein Soll. Seine Bacchanalien, seine Aufzüge mit Thieren *entlehnen* die *überraschendste* Wirkung den Wundern der Fabel. Die Vermischung des Menschlichen und Thierischen, des Schönen und Frechen schmeichelt dem Geschmack, der am muthwilligen Spiele des frischen sinnlichen Lebens, am Glanze der Gestalten-Fülle sich weidet und mit heifsem Verlangen an jedem Meister sich erfreut, der *nach* Raphael noch Schönes und Erhabenes geleistet.

Im grofsen Ganzen der Kunstgeschichte erscheint mir Giulio Romano als ein ziemlich untergeordnetes, doch feueriges, wie Walter Scott sagt „mannhaft thätiges“ Talent. Nächst glücklicher, zwar mehr origineller und etwas schülerhafter, als genialer und freier Darstellung des sinnlichen Lebens, die immer im besten Fall den Adel der raphaelischen Lehre an sich trägt, bestand sein Hauptverdienst in einer grofsen receptiven Kraft und technischen Fertigkeit. Daher sind seine eigenen Kompositionen, zumal heiliger Gegenstände, wie seine berühmte Geifselung in der Kirche S. Prassede zu Rom, meist unbedeutend und es gelang ihm We-

*) In seinen musikalischen Leiden und Freuden. Dresden 1823. S. 53.

niges besser, als das Kopiren. Es giebt Kopieen von seiner Hand nach Bildern Raphael's, die höchst vortrefflich sind, doch auch sehr schwache, wie z. B. die Kopie der raphaelischen Cäcilia in der Dresden'er Gallerie, die ihm zugeschrieben wird, und die nach einer anderen Richtung so einseitig und flach ist, als Guido Reni's Kopie desselben Wunderbildes in Rom. In anderen, mehr sinnlichen oder greiflichen Werken erreichte sein empfängliches Gemüth jene Höhe, auf welcher die Receptivität unmittelbar in Spontaneität umschlägt, daher genial zu werden scheint. Immerhin aber ist sein Ruhm gröfser, als sein Talent, weil Raphael's Ruhm auf ihn übergieng. Auf diese Art hat ihn Shakspeare in seinen Dichtungen zu wiederholten Malen verherrlicht. Im Jahre 1546 ist er gestorben: ein sprechender Zeuge, dafs vor dem Glanze grofser Vorgänger der Ruhm schwächerer Nachfolger nicht immer erbleicht und dafs die öffentliche Meinung der nächsten Zeit gerade diese oft über jene stellt.

Gian-Francesco Penni, der zweite Erbe und Schüler Raphael's, war ein Florentiner und im Jahre 1488 geboren. Er erhielt den Beinamen il Fattore, unter welchem er sehr bekannt ist. Von Jugend auf war er in Raphael's Nähe; in späteren Arbeiten neigte er sich zum Stile des Michel-Angelo. Auch Penni hat in eigenen Werken geringere Bedeutung, und zeigt sich nur in seinen Kopieen nach Raphael achtungswerth. Es giebt mehrere Kopie'n raphaelischer Bilder, von welchen nicht ausgemacht ist, ob sie von Giulio Romano oder von Fattore herrühren*) Uebrigens wird dem letzteren Schuld gegeben, er habe aus Geiz keinen Auftrag abgelehnt, und oft die Arbeiten seiner Schüler für seine eigenen verkauft. Als Giulio Romano nach Mantua gezogen war, leitete er allein die Schule, welche Raphael verwaist in Rom hinterlassen hatte. Gestorben ist er im Jahre 1528.

*) Z. B. der Johannes in der Wüste nach Raphael, in der Akademie zu Bologna. Scholler it. Reise I. 295.

Giovani Nanni, oder Giovanni Ricamatore, der im Jahre 1494 in Udine in venezianischem Gebiete geboren ist, und daher gewöhnlich Giovanni da Udine heifst, war gleichfalls ein Schüler des Raphael. Er hatte für die höheren Aufgaben der Kunst wenig Sinn, war aber in der Darstellung von geringeren Gegenständen von allerlei Geräthen, von Fischen, Vögeln und anderen Thieren ein freier und gewandter Nachahmer der Natur. Raphael bediente sich seiner öfters, um in seinen eigenen Bildern Verzierungen und andere Nebendinge zu malen. So malte er in dessen berühmter Cäcilia die Orgel, so den Kranz von Laub, der sämmtliche Bilder Raphael's in der Farnesina einfafst. Seine gröfste Arbeit aber sind die Arabesken, die er nach Raphael's Zeichnungen in dessen Logen im Vatikan ausführte. Auch Stukkatur-Arbeiten machte er daselbst, wodurch er die Liebe zu ähnlichen Verzierungen sehr in Aufschwung brachte. (S. 471.)

Als im Jahre 1527 unter der Regierung Clemens VII. der Connetable von Bourbon mit einem französischen Heere Rom eroberte, nahm Giovanni da Udine, wie mehrere andere Künstler, Kriegsdienste im Heere des Pabstes und *er* soll es gewesen sein, der den feindlichen Anführer, den Connetable von Bourbon, durch einen Büchsenschufs niederstreckte. Zwar nimmt Benvenuto Cellini in seiner Selbstbiographie den Ruhm dieser That für sich in Anspruch, allein die gröfsere Wahrscheinlichkeit spricht für Giovanni. Dieser starb 1564 in Rom und wurde im Pantheon begraben.

Jene leichthin spielende Grazie, die Giulio fehlte, schien in der Richtung, welche mit geringerer Kraft Giovanni einschlug, hervortreten zu wollen: Aber keiner von beiden ist ein Ganzes, und beide zusammen bilden kaum den Schattenrifs der Energie des Meisters, dessen Genie mit ihm von seiner Schule gewichen war.

Ein Verwandter des eben genannten Fattore war Pietro Buonaccorsi, gewöhnlich Pierino del Vaga genannt, der im Jahre 1500 geboren und gleichfalls ein Schüler des

Raphael war, nach dessen Zeichnungen auch er im Vatikan arbeitete. Sein Kolorit wird sehr gelobt. Indessen bildete er sich nicht allein nach Raphael, sondern studirte, hauptsächlich was die *Zeichnung* betrifft, auch den Michel-Angelo, und *unter* dessen Nachfolgern ist sein Kolorit in der That zu beachten. 1547 ist er gestorben.

Ein Schüler von ihm war Marcello Venusti, in Mantua geboren. Dieser wurde später ein eifriger Anhänger des Michel-Angelo. Der letztere liefs ihn einst eine verkleinerte Kopie von seinem jüngsten Gericht in der Sixtinischen Kapelle für den Cardinal Alessandro Farnese machen, und da diese Kopie wohl gelang, so schenkte ihm Michel-Angelo so sehr seine Gunst, dafs er ihm die Zeichnungen zu vielen Arbeiten gab, die er ihn ausführen liefs. Marcello's Kopie nach dem jüngsten Gericht, besitzt jetzt der König von Neapel: woselbst sie in der Gallerie des Studien-Palastes zu sehen ist.

Die letztgenannten Künstler giengen also ursprünglich von Raphael's Schule aus und neigten sich später zum Michel-Angelo. Nun müssen noch einige Maler genannt werden, die sich den Stil des letzteren zum Muster setzten und an demselben immer festhielten. Auch hier nennen wir *nur* die ausgezeichnetsten.

Der berühmteste darunter ist Giorgio Vasari, der im Jahre 1512 in Arezzo geboren war und 1574 gestorben ist. v. Rumohr (Bd. 2. S. 417.) nennt ihn treffend den ausgezeichnetsten und gediegensten *Schnellarbeiter* seiner Zeit, und fürstlich wurde er für diese Gewandheit belohnt. Als einst Kaiser Karl V. einen feierlichen Einzug in Florenz hielt und Vasari die Errichtung eines Triumph-Bogens in sehr kurzer Zeit zu Stande gebracht, ehrte ihn Herzog Alessandro von Medici durch einen Kufs auf die Stirne. Ueberhaupt war er ein grofser Günstling der mediceischen Fürsten. Seine gerühmtesten Malereien sieht man in Florenz, besonders im alten Palaste. Kunstwerth kann man ihnen nicht zugestehen.

Uebrigens war er nicht allein Maler, sondern auch Baumeister: nach seinen Rissen ist der grofse Palast degl' Uffizi in Florenz errichtet, in welchem jetzt die grofsherzogliche Gallerie aufgestellt ist. Ein wirkliches und unbestreitbares Verdienst erwarb sich Vasari durch seine Lebens-Beschreibungen der italienischen Maler, Bildhauer und Baumeister von Cimabue bis auf seine Zeit. Dieses grofse, in verschiedenen Ausgaben gedruckte Werk ist jedoch nur in denjenigen Aufsätzen zuverlässig, welche die Geschichte der Künstler, die Vasari's Zeitgenossen waren, zum Gegenstande haben. Für diese ist es noch immer die Hauptquelle, ob es gleich die Farbe der Partheilichkeit trägt. In Hinsicht der älteren Künstler sind seine Angaben, wie man schon lange merkte, häufig falsch und ungenau, und nur mit grofser Vorsicht zu benutzen. v. Rumohr hat in seinen öfters genannten italienischen Forschungen Vieles berichtigt, und noch vor Kurzem haben Andere, wie Ernst Förster, ähnliche Resultate aus Urkunden zu Tage gefördert. Bis an seinen Tod bediente sich Vasari in allen seinen Arbeiten des Rathes seines Freundes und Lehrers, des Michel-Angelo.

Ein anderer bedeutender Anhänger des letzteren war Daniel Ricciarelli, gewöhnlich Daniel von Volterra genannt. Er lebte von 1509 bis 1566, in welchem Jahre er in Rom starb. Sein erster Lehrer in der Kunst war Sodoma; dann kam er in die Schule des Baldassare Peruzzi und später gieng er zu Pierino del Vaga nach Rom. Seine berühmtesten Werke sind eine Kreuzabnahme in der Kirche Trinita de' Monti in Rom und ein bethlehemitischer Kindermord in der Tribune zu Florenz. Michel-Angelo war unausgesetzt sein Vorbild. Pabst Paul IV. wollte dessen jüngstes Gericht von der Wand abwerfen lassen, weil er die rücksichtlose Nacktheit vieler Figuren darin für unanständig hielt. Mehrere Cardinäle gaben ihm aber zu verstehen, dafs er sich durch Zerstörung dieses bewunderungswürdigen Meisterwerks nicht versündigen möchte. Da bekam nun Daniel von Volterra den Auftrag, die ärgerlichen Stellen des Bildes

mit Draperie zu übermalen. Er that es mit großer Vorsicht, erhielt aber von diesem Geschäft im Munde der Maler den Namen des Hosenmachers (Brachettone), und der kühne Salvator Rosa (S. 79.) in seiner Satire über die Malerei nennt ihn deswegen einen Schneider — und doch ließs erst im vorigen Jahrhundert, Clemens XIII. noch einige Blößsen von St. Pozzi mit Gewändern verhüllen, um das unersetzliche Werk, das ohnedieß durch den heiligen Kerzen-Rauch schmachvoll leidet, noch mehr zu verderben. Volterra bildet im Ganzen durch seine zum Theil ängstliche Vorsicht und durch einen Zug eigenthümlich treuer Gemüthlichkeit eine Gegenseite gegen Vasari, indem er mit diesem und anderen Nachfolgern Buonarroti's ein Bild von der Abnahme des edlen Geschmacks seiner Zeit giebt. Dies zeigen auch seine plastischen Arbeiten.

Vorzüglich verdienen unter den Nachahmern des Michel-Angelo noch die Florentiner Angelo Bronzino und dessen Schüler und Neffe Alessandro Allori genannt zu werden, von welchen man ziemlich lobenswerthe Arbeiten in der Gallerie und im Pallaste Pitti zu Florenz sieht. Auch der Bologneser Pellegrino Tibaldi, der sich als Baumeister unglücklicher Weise am Dom zu Mailand verewigte *), war ein Verehrer und Nachahmer des Buonarroti. Die *Carracci* nannten ihn ungeschickt einen „verbesserten Michel-Angelo“.

In den letzten Vorlesungen haben wir die Blüthezeit der italienischen Kunst im florentinischen und im römischen Gebiete betrachtet.

Was von der *unteritalischen* Kunst zu halten, haben wir im Vorbeigehen schon früher bemerkt. (S. 79.)

Im *Genuesischen* Gebiete nahm die italienische Kunst einen *französischen* Charakterzug an. So hatte sie *schwankend* fast noch weniger geleistet, als in Unteritalien. (S. 99. f.)

Desto höher stehen die Schöpfungen der *venezianischen*

*) S. oben 6te Vorles. S. 290.

Meister. Ihre grofse, treue Natur-Anschauung gränzt schon an den Charakter der *deutschen* Malerei. Die venezianische Schule bildet ein grofses Glied der allgemeinen Kette, mit welcher die neuere Kunst, wie mit einem goldenen Gürtel, die europäische Welt umfieng, — nach einem alten Bilde „die sitzende Jungfrau."

Die Venezianer ausgenommen, fafste man die übrigen Künstler Ober-Italien's, die *Bolognesen* mit einbegriffen, unter dem Namen der *lombardischen* Schule zusammen: ein Name, welcher der unbestimmteste von allen ist, weil man unter ihm die verschiedenartigsten Künstler aus sehr entfernten Gegenden von den ältesten Zeiten bis fast auf die *Carracci* herab verstehen will.

Gefühl und *Grazie* sollten den allgemeinen Charakterzug dieser Schule ausmachen: man suchte nämlich mit diesen Ausdrücken die Kunst des Correggio zu bezeichnen, in welchem die lombardische Schule einen bestimmten Charakter gewonnen habe.

Die sog. lombardische Schule hat nie in einem bestimmten Mittelpunkt, in einer ausschliefsenden Hauptstadt, wie in Florenz die florentinische, in Rom die umbrische, in Venedig die venezianische, ihre Kräfte gesammelt. Ihre Meister traten später, als jene Anderen, in die grofsen Reihen der italischen Künstler. Erst durch Leonardo, der „florentinische Kunst auf lombardischen Boden verpflanzte", und dann durch Correggio hat die lombardische Malerei weltgeschichtliche Bedeutung gewonnen. Correggio's Landes-Genossen vermochten aber nicht, die einfache Gröfse seines Genie's zu erkennen. (S. 393.) Erst nach seinem Tode erblickten, wie es scheint, seine Zeitgenossen das Siegel der Unsterblichkeit, welches er den Werken seiner Kunst aufgedrückt, und selbst jezt noch verdrängten die Nachahmer Michel-Angelo's den Einflufs seiner Werke so lange, bis von Bologna her die *Carracci* die Kunst zu neuem Leben zu erwecken suchten.

Sie erst haben das Nazareth anerkannt, in welchem Correggio als Künstler geboren wurde.

Sein Leben ist nach sagenhaften Erzählungen ein tragisches Beispiel, *wie übel*, *selbst in reifen Zeitaltern jene Kunstfreunde berathen sind*, *die blos nach dem Urtheil der öffentlichen Meinung sich richten.*

Antonio Allegri, gewöhnlich Antonio da Correggio, auch blos Correggio genannt, war in dem Städtchen Correggio im Gebiete von *Parma* geboren.

Bei keinem einzigen grofsen Maler Italien's sind die Nachrichten über das Leben desselben so unvollständig, wie bei Correggio, und dieser Umstand gab zu mancherlei Vermuthungen Anlafs, die zuletzt als Sagen von Mund zu Munde giengen. Schon das Jahr, in welchem er geboren wurde, ist ungewifs. Einige geben 1472, Andere 1475, Andere 1490 an. Am sichersten wird man sich wohl auf eine in seiner Vaterstadt Correggio ihm gesetzte Inschrift verlassen können, nach welcher er 1534 im vierzigsten Jahre seines Lebens gestorben ist. Demnach mufste er 1494 geboren sein. Noch zweifelhafter ist, wer sein erster Lehrer in der Malerei gewesen. Die meisten geben den Andrea Mantegna dafür an, mit dessen Werken seine eigenen frühesten in manchen Punkten übereinstimmen sollen. Fiorillo (Bd. 2. S. 255.) hält es für wahrscheinlicher, dafs sein eigner Oheim Lorenzo Allegri ihm den ersten Unterricht ertheilt habe.

Es ist eine Künstler-Sage: Correggio habe sich, ohne jemals ein Werk von einem grofsen Meister gesehen zu haben, zu der hohen Stufe der Vollendung erhoben, die er in seinen berühmtesten Bildern einnimmt. Die Namen Raphael und Michel-Angelo habe er nach dem Gerüchte verehrt, ohne seinen eignen hohen Werth zu kennen. Auf einmal sei ihm eines der trefflichsten Bilder des Raphael zu Gesichte gekommen; dieses Werk habe ihn hoch erhoben und über sich selbst in's Klare gesetzt, er habe freudig ausgerufen: *Auch ich bin ein Maler!* (*Anch' io son pittore.*)

Eine verbürgte Nachricht für diese an sich so schöne Anekdote hat man nicht. Vielleicht hängt sie mit der Behauptung zusammen, die Mehrere gewagt haben, dafs Correggio einmal, wo nicht gar zweimal, in Rom gewesen sei*). Dem mag indessen sein, wie ihm wolle, so ist doch so viel gewifs, dafs sich der Einflufs irgend einer *Schule* nicht in seinen Werken nachweisen läfst, dafs er vielmehr durchaus auf eigenen Füfsen steht und mit eigenthümlicher, tiefes Gefühl und sinnliche Frische athmender Grazie die grofse Periode seiner Vergangenheit, wie der innig-düstere Guercino die spätere, trübere abschliefst. (S. 431.)

Eine andere eben so unverbürgte Sage ist die, dafs Correggio in tiefster Armuth gelebt und gestorben. Wahrscheinlich schreibt sich diese Sage davon her, dafs man wufste, er sei während seiner Lebzeit keineswegs weit berühmt gewesen. Dafs er, wenn auch nicht in Ueberflufs, doch auch nicht in so grofser Armuth lebte, beweisen mehrere Quittungen und Kontrakte über Malereien von ihm, die sich noch vorfinden. So liegt im Gemeinde-Archiv seiner Vaterstadt Correggio eine Urkunde vom Jahre 1514, woraus erhellt, dafs er damals, wo er also erst ungefähr 20 Jahre alt war, für ein von ihm gemaltes Altarblatt schon 100 Zechinen erhalten habe, und eine andere Urkunde vom Jahre 1522 beweist, dafs ihm die Malerei an der Kuppel des Dom's zu Parma gegen tausend Zechinen eintrug.

Diese Malerei der Domkuppel zu Parma gilt für das

*) Diese Behauptung beruht vielleicht auf einer alten, zum Theil absichtlichen Namens-Verwechselung mit einem anderen Künstler, wahrscheinlich mit seinem Schüler Bernieri da Correggio, welcher in Rom gewesen ist und gewöhnlich, wie sein Lehrer, Antonio da Correggio genannt wird. S. Fiorillo II. 260 f. 254 ff. Er war vorzüglich Miniaturmaler. Fiorillo II. 323. (Correggio's Sohn Pomponio Allegri soll ein schwacher Nachahmer seines Vaters gewesen sein. Fiorillo II. 326. Sein Oheim Lorenzo (S. 501.) ein schwacher Vorgänger.)

schönste Kuppel-Gemälde, das die Erde aufzuweisen hat. Correggio fieng im Jahre 1526 diese Arbeit an. Das Gemälde stellt die Himmelfahrt der Maria vor. Leider ist es jetzt durch Kerzenrauch sehr geschwärzt und verdorben. Die Kuppel der Kirche S. Giovanni zu Parma hatte er schon früher gemalt. Aufser diesen Fresko-Bildern malte Correggio in Parma noch ein Zimmer im Nonnenkloster S. Paolo in Fresko.

Von Correggio's Oelbildern sollen nur einige seiner berühmtesten genannt werden. Die Gallerie in Dresden besitzt in sechs Gemälden dieses Meisters einen unvergleichlichen Schatz. Es sind: das Brustbild eines Mannes, welches den Arzt des Correggio vorsetllen soll; der heil. Sebastian mit einigen anderen Figuren; der heil. Georg mit der Madonna und dem Kinde, Johannes dem Täufer, dem heiligen Geminianus und Petrus dem Märtyrer; die Madonna mit Johannes dem Täufer, der heil. Catharina, dem heil. Franciscus und S. Antonius von Padua; und endlich die berühmte Nacht und die heilige Magdalena in der Wüste. Nur über die beiden letztgenannten Bilder etwas Näheres:

Auf dem Bilde der Nacht sieht man folgende Vorstellung: In verfallenem Gemäuer liegt auf Stroh der neugeborene Christusknabe in einer Krippe, von den Armen der Jungfrau umschlungen, die mit mütterlicher Liebe auf ihn herabsieht. Einige Hirten und eine Hirtin betrachten mit Verwunderung und hoffender Wonne das prophetische Kind. Es ist Nacht: das Licht, das die ganze Scene hell erleuchtet, strahlt von dem göttlichen Knaben aus und verklärt den Ausdruck der Mutter-Freude der Madonna und Alles. In der Höhe schwebt eine Gruppe von Engeln anbetend auf einer Wolke. Tiefer im Grunde sieht man den heil. Joseph mit einem Saumthiere beschäftigt, und in weiterer Ferne mehrere Hirten bei ihren Heerden auf dem Felde. Am Horizonte kommt die erste Morgenröthe herauf. — Noch ist von diesem viel bewunderten Gemälde der erste Entwurf von Correggio's Hand, eine flüchtige Federzeichnung auf Papier, vorhanden. Dieses merkwür-

tige Blättchen bewahrt die Bilder-Gallerie des Grafen Zambeccari in Bologna, über die Sie in Scholler's Reise I. 318. das Nähere finden.

Ein kleines Bild ist das von der heil. Magdalena. In blaues Gewand gekleidet, welches die Brust nicht bedeckt, liegt sie nachlässig auf der Erde. Die Rechte stützt das Haupt, dessen blondes Haar über Schultern und Busen herabwallt und die Fülle ahnen läfst, die das leichte Gewand auf der Linken verbirgt; im linken Arme hält sie ein aufgeschlagenes Buch, worin sie lies't. Neben ihr steht ein Salbgefäfs. Im Hintergrunde sieht man die wilden, grünenden Felsenmassen der Wüste und einen kleinen Quell. In keinem anderen Werke der Kunst sind *Situation* und *Inhalt* treffender, harmonischer gebildet, als in diesem. Bei dem Verkauf der Gallerie von Modena, wo dieses Gemälde früher war, hatte man es auf 27000 römische Scudi (etwa 66000 fl.) geschätzt.

Die Danae im Palast Borghese zu Rom, ein Wunderbild sinnlich trunkener Grazie, des Genusses der hohen, ersten Liebe, die den sehnenden Busen der erstaunten Jungfrau gleich mit dem Vollgefühl eigener Macht und Schönheit entzückt; die Jo in Sanssouci und der heil. Hieronymus früher in Parma, unter Napoleon in Paris, gehören gleichfalls zu Correggio's Hauptwerken.

Correggio zeichnet sich nicht blos durch Farbe und Führung des Pinsels, sondern auch durch das Helldunkel, durch das Spiel mit Licht und Schatten und ganz vorzüglich durch jene leichte Grazie, vor welcher die Mängel seiner Zeichnung und Proportionen sich kaum bemerken lassen, endlich, bei schalkhaft inniger Tiefe, durch eine gewisse Feierlichkeit aus, wenn gleich seine Heiligen nicht durch und durch, sondern nur in dem Momente, in welchem sie eben erschienen, als Heilige gegeben sind. Seine Kunst bewegt sich ganz und gar in Gebilden von Zartheit, oft von lüsterner Weichheit, die nicht selten einen muthwilligen Zug annimmt. Dabei gleichen die Blicke der Augen, aus dem feinen Teint der Physiognomieen, oft musikalischen Tönen bestimmter, Modu-

lationen-reicher Instrumente, Clarinetten-, Flöten-Tönen der seltensten Virtuosen. Wenigstens nannten schon die Alten*) die eigene und natürliche Farbe einer jeden Gestalt, zwischen Licht und Schatten, wie wir noch jetzt, den *Ton der Farbe.* In ähnlichem Sinne und weil Correggio und (der spätere) Pergolese in verschiedenem Bezuge entsprechende Perioden schliefsen, erinnerten wir in der Geschichte der Musik (S. 335.) an Tieck's Vergleichung der Lichtspiele des ersteren mit den Zauber-Melodieen des letzteren. Beide verrathen den schon nahenden Verfall ihrer Kunst. Jene tief milde Kraft im Kolorit des Correggio wird als *eigenthümliches* Dämmern des letzten Lichtes im Dunkel der sprechendste Ausdruck seiner Weltanschauung, die die Seele im flüchtigen Stoffe des Endlichen badet, das Endliche am Lichte des Gedankens nochmals sonnt; das Geistige gegenwärtig im Sinnlichen, das Irdische im Reiche des Geistes erblickt und verschmelzt. Schon in *diesem* Helldunkel weckt melodisch die flötende *halb heitere, halb melancholisch lockende Stimme* der Farben die Erinnerung an den Untergang der Sonne seiner Kunst, die dem ermüdeten Wanderer am letzten Abend noch in voller Kraft aus Himmels-Höhen den Abschieds-Grufs heiter zuwinkt, während die Kunst zu Guido Reni's Zeiten nur wie ein Meteor in der Nacht, die auf sie herabgesunken war, wie eine Sternschnuppe im Lichte des Halbmonds leuchtet. (S. 433.)

Diesem Untergang der italienischen Malerei giengen aber im östlichen Ober-Italien noch andere gewaltige Erscheinungen voraus.

Schon gegen Ende des 15ten Jahrhunderts, noch mehr im 16ten zeichneten sich die *Venezianer* durch Stärke und Trefflichkeit der Farben-Stimmung, so wie durch den Ausdruck jener kräftigen Lebenslust aus, welchen man unter dem Namen „reinsinnliche Schönheit" zu bezeichnen sucht. Aber das *Kolorit* der Venezianer steht in dem innigsten Zusammenhang

*) Plin. XXXV, 5. sect. 11. Winkelm. Gesch. K. VII, 4. §. 51.

mit der vollen Gewalt ihrer grofsen Weltanschauung, und diese ist höher als eine blos sinnliche. Die Kraft *seiner* Transparenz ist der siegende Ausdruck ihres tief künstlerischen *Verstandes*, der die *Natur kühn fafste*, sie in Allem mit *Wahrheit*, Leben und Geist behandelte. Die älteren Meister in Venedig haben wir schon berührt. (S. 381.) Als Stifter der venezianischen Schule werden Giovanni und Gentile Bellini, die Söhne des Giacomo Bellini gerühmt, eines unbedeutenden Malers, welchen Vasari für einen Schüler des umbrischen Gentile da Fabriano erklärt. Andere rühmen als ihren Stifter vorzüglich den Pisanello, Francesco Squarcione und Mantegna als Zeitgenossen des Masaccio unter den Lehrern der *Cinquecentisten* d. h. der Meister des 16ten Jahrhunderts.

In der venezianischen Schule vereinigte sich früher als in irgend einer anderen mit der Kraft freier und lebensfrischer Darstellung der Natur auch das Interesse und das Studium der Antike. Um die Mitte des 15ten Jahrhunderts wurde dieses Studium erst durch Squarcione, dann durch seinen Schüler Mantegna mit bestimmter Aufmerksamkeit betrieben. Squarcione hatte auf grofsen Reisen unter den günstigsten Verhältnissen antike Denkmale gesammelt, und seinen Geschmack mit Freiheit an ihnen gebildet. Mantegna trieb dieses Studium weiter.

Andrea Mantegna war im Jahre 1431 in Padua geboren. Nachdem er sich mit seinem Lehrer Squarcione entzweit, begab er sich auf Einladung des Marchese Ludovico Gonzaga nach Mantua und errichtete dort eine grofse Schule. Daselbst starb er auch im Jahre 1506. Von seinen vielen Studien nach Antiken sprechen eine Menge Zeichnungen, welche sich einst, wie Winkelman (Kunstgesch. I, 3. 22.) erzählt, in der Sammlnng des Cardinals Alessandro Albani in Rom befanden. Viele Werke seiner Hand zeugen, wenn auch nicht vom edelsten Geschmack, doch von Wahrheit, Kühnheit und grofsem Talente, mehrere von der Anstrengung, die er auf treue Be-

obachtung der Natur und auf die Technik seiner Kunst verwendete, einzelne ganz besonders von seinem Eifer für anatomische und optische Einsichten. (So scheint mir eine abscheuliche Arbeit, sein Leichnam Christi in häfslich verkürzter Gestalt, vielfach gerühmt, nur als Zeuge seiner Studien von Bedeutung.) Bei weitem das beste Bild des Mantegna in Italien, eine Anbetung der drei Magier, sieht man in der Tribune der grofsherzoglichen Gallerie zu Florenz.

Die Gattin des Mantegna war die Schwester der Venezianer Giovanni und Gentile Bellini. Der letztere, Gentile, war ein Maler von mäfsigem Talent. Als sein Hauptwerk gilt ein grofses figurenreiches Bild, welches die Predigt des heil. Markus auf dem Markte zu Alexandria vorstellt und, jetzt in der Brera zu Mailand gesehen wird. Ein ähnliches Werk, es stellt eine Prozession in Venedig vor, befindet sich von ihm in der Maler-Akademie dieser seiner Vaterstadt. Merkwürdig ist Gentile auch darum, weil er, wie man sagt, vom Sultan Mahomed II. gegen das Gebot des Koran nach Konstantinopel eingeladen wurde, um für ihn zu malen. Während seines Aufenthalts in dieser Stadt habe er, erzählt man weiter, von den Basrelief's an der von Arcadius dem Theodosius errichteten Ehrensäule Zeichnungen genommen, welche man in Paris will gesehen haben. Als er einst für den Sultan eine Enthauptung Johannes des Täufers gemalt, *soll* dieser Einiges an dem Bilde getadelt und um dem Bellini seinen Fehler zu beweisen, auf der Stelle befohlen haben, einen Sklaven in ihrer Gegenwart zu enthaupten.

Wichtiger als Gentile ist für die Kunstgeschichte sein jüngerer Bruder Gian Bellini, von dem sich in den Gallerien zu Florenz, Rom etc. hauptsächlich aber in Venedig noch viele *vortreffliche* Werke befinden. Er ist im Jahre 1424 geboren und 1514 gestorben, (nach Anderen 1422 geboren und 1512 gestorben). Seine Werke sind allerdings bei aller Zartheit der Behandlung zumal seine früheren, noch etwas hart; doch gehören seine besten zu den Hauptwerken

der venezianischen Schule. In manchen finden sich Köpfe von hoher Schönheit. Er war es, durch den die venezianische Malerei, fast wie durch Leonardo da Vinci die florentinische, zu voller Freiheit gelangte *). Doch darf man ihn *diesem* Meister nicht an die Seite stellen. *Soll man* überhaupt den Charakter der Florentiner und Venezianer vergleichen, *so könnte man fast* mit demselben Rechte sich *versucht* fühlen, Mantegna einen venezianischen Masaccio zu nennen und in *gleich entferntem* Bezuge, bei Gian Bellini an Fiesole zu erinnern. Aber Mantegna erreichte, nach seiner Zeit gemessen, kaum die Freiheit und den Geschmack des Masaccio, und Fiesole die Freiheit Bellini's noch weniger, als Bellini die Frömmigkeit Fiesole's. Auch steht Bellini über Mantegna, Fiesole nur neben Masaccio. Beide letztere sind gleich berechtigt. Auf Gian Bellini werden wir bei Francesco Francia zurückblicken. Im Vergleich mit der römischen Schule ist er für die venezianische etwa, was Perugino für jene. (S. 400.) Sein unsterblicher Schüler war Tizian.

Tiziano Vecellio war im Jahre 1477 zu Pieve, einer der sieben Gemeinden von Cadore auf der Gränze von Friaul geboren. Sein Geburtsort gehört zu den letzten Ortschaften wo italienisch gesprochen wird, und ist ganz nahe — an der *deutschen* Gränze. Er lernte früh *lateinisch* und *griechisch* und entwickelte glänzende *poetische* Talente. Da man aber bald seine grofse Anlagen zur Malerei entdeckte, so wurde er, erst zehn Jahre alt, in die Schule des Gian Bellini nach Venedig gebracht. Bei diesem blieb er aber nicht lange. Sobald er einmal über die Anfangsgründe hinaus war, sagte er sich von seinem alten Meister, den er bald erreichte, los und

*) Vgl. S. 400. Unter den beschränkten Anhängern der alten Malerweise in Venedig, das heifst unter den sog. „Alterthümlern" daselbst kann gelegentlich Vittore Carpaccio noch erwähnt werden, wenn er gleich (auf diesem Standpunkte befangen) nie etwas Grofses zu leisten vermochte. Fiorillo II. 13.

arbeitete auf eigene Hand und mit Beifall. Der Stil dieser seiner älteren Werke hat grofse Aehnlichkeit mit den besten Gemälden seines Meisters.

Die erste gröfsere Arbeit des Tizian waren einige Fresken am Waaren-Lager der *deutschen* Kaufleute in Venedig. Die Hauptfaçade dieses Gebäudes hatte der ausgezeichnete venezianische Maler Giorgione, auf welchen wir später zurückkommen werden, verziert. Ohne Zweifel hat Tizian aus dem Studium der Werke desselben Vieles gelernt, hauptsächlich in der Farben-Stimmung, worin Giorgione eine fast unübertroffene Stärke besafs. Als diese Malereien aufgedeckt wurden, glaubte Jedermann, der berühmte Giorgione habe auch jene Bilder gemalt und in ihnen sich selbst übertroffen. Dieses Urtheil war es, was, wie man sagt, dem Giorgione seinen unversöhnlichen Hafs gegen Tizian einflöfste, welcher erst mit seinem eigenen Tode endete.

Um den Verfolgungen des Giorgione zu entgehen, begab sich nun der junge Tizian nach Padua und malte dort in Gemeinschaft mit Campagnolo, Contarini und Anderen*) eine Reihe Bilder in der sogenannten Scuola di S. Antonio neben der Hauptkirche des heil. Antonius. Diese Bilder — es sind nur zwei oder drei von seiner Hand — können jedoch *nicht* zu seinen *vorzüglichsten* gerechnet werden. Schon im Jahre 1511 gieng er indessen, da Giorgione gestorben war, nach Venedig zurück.

Bald darauf begab er sich an den Hof des Herzogs Alfonso I. nach Ferrara, wo er mehrere Aufträge vollführte. Hier wurde er ein vertrauter Freund des Dichters Ariosto, dessen Bildnifs er zu wiederholten Malen mit der bewundeungswürdigsten Kunst verfertigte. Das schönste dieser Bildnisse besitzt jetzt die Gallerie des Hauses Manfrini in Venedig. Ariosto ehrte ihn in einigen Versen seines rasenden Roland (Gesang 33. Stanze 2.):

*) Scholler ital. Reis. I. 133.

Und die noch leben oder jüngst verstarben,
Mantegna, Leonardo, Gian Bellin
Zwei Dossi, und, gleichgrofs in Stein und Farben,
Er, Michael — wohl nennt man Engel ihn;
Bastiano, Sanzio, Tizian — Ruhm erwarben
Durch sie Cador, Venedig und Urbin;
Und And're, die uns das zu seh'n erlauben,
Was wir von Alten lesen nur und glauben.
(J. D. Gries.)

Nachdem er viele herrliche Werke vollendet und einen berühmten Namen erlangt hatte, gieng er, vom Cardinal Hippolyt von Medici eingeladen, im Jahre 1530 zur Krönung des Kaisers Carl V. nach Bologna, wo er das Bildnifs des Kaisers malte. Als derselbe zwei Jahre später (1532) wieder in Bologna war, malte er ihn nochmals und wurde von Carl zum Ritter und Pfalzgrafen ernannt. Als der Kaiser 1536 von seinem Siegeszuge nach Tunis heimkehrte, besuchte ihn Tizian abermals zu Asti in Piemont.

Um diese Zeit malte Tizian eine Menge Bilder für reiche Nobili, Kirchen und öffentliche Gebäude zu Venedig, wo er sich fortwährend aufhielt. Es war die Zeit seiner Blüthe. Wir führen einige seiner Hauptwerke an.

Eines derselben besitzt der Dom zu Verona. Es stellt die Himmelfahrt der Maria vor: die Apostel sind zu einer der *kunstreichsten* Gruppen versammelt, und blicken theils in das verlassene Grab, theils nach den Wolken, welche die Madonna tragen, und indem diese auf die Jünger zur Erde niedersieht, rundet sich die Vorstellung zu einem *unübertroffenen Ganzen ab.* Charakter und Ausdruck sind mit einer Wahrheit und Natürlichkeit behandelt, welche nur einem Maler wie Tizian gegeben war. Zur Zeit Napoleon's schmückte dieses vortreffliche Bild das grofse Musée français in Paris *).

Eine andere früher gemalte Himmelfahrt der Maria von Tizian besitzt die Akademie der Künste in Venedig. Diese

*) S. Scholler I. 107.

gilt als das herrlichste Bild derselben, ist weit berühmter, als die in Verona, und in der That höchst ausgezeichnet, dennoch, meiner Ueberzeugung nach, minder reif gedacht, als jene. Sie ist in *jener eigenthümlich* idealen Haltung aufgefafst, welche dem festen, naturtreu schaffenden Genie des Meisters nie durchaus gelang und fast immer *) die Spur eines fremdartigen Zuges verräth, der mit dem Ganzen niemals völlig verschmolzen, mit der Wirklichkeit nie durchaus versöhnt, die Befriedigung im Heiligen oft mehr zu erstreben oder zu erringen, als von ihr erfüllt zu sein, oft sie abzuwenden scheint. In diesem Bilde läfst Tizian die Madonna, wie sie emporschwebt, in den über ihr geöffneten Himmel aufblicken, wo Gott der Vater sie empfängt. Dadurch hat aber Maria selbst keine thätige Beziehung zur Gruppe der Apostel, die in den mannigfaltigsten Stellungen ihre Bewunderung, Anbetung u. s. w. ausdrücken. In diesem Punkte wird man also die Himmelfahrt zu Verona der zu Venedig vorziehen müssen. Auch die Gruppe der Apostel bildet in jenem Gemälde ein kunstvolleres Ganze als in diesem, wo einzelne Figuren mehr allein stehen, als auf die Anderen einwirken. Das Kolorit ist in beiden Bildern von tizianischer Kraft **). *Die Himmelfahrt in der Akademie* war früher in der Kirche S. Maria dei Frati in Venedig; es ist neuerdings ein lobenswerther Kupferstich davon erschienen. Platen gedenkt ihrer in seinen Sonetten aus Venedig (n. VI.) als des Werkes, durch das er *zuerst* mit Tizian's Kraft vertraut geworden, mit seiner zum Himmel strebenden Gröfse.

Die Kirche S. Giovanni e Paolo in Venedig enthält ein

*) Häufig selbst in der Komposition: am auffallendsten zeigt sich dies in Tizian's grofsem, sonst trefflich gemaltem Bilde, das jetzt in der Gallerie des Vatikan's ist. Göthe hat dieses Bild überpriefsen, in seinem Beifalle den Mangel der Komposition übersehen.

**) Scholler I. 200.

im höchsten Stil kunstvoller Energie ausgeführtes Altarblatt von Tizian, das den Märtyrtod des heiligen Petrus Dominicanus vorstellt. Wir haben dieses Bild schon früher (S. 447.) gerühmt. Der Heilige und ein anderer Dominikanermönch, der ihn begleitet, werden am Eingang eines Waldes von einem Mörder angegriffen. S. Petrus hat schon einen Streich erhalten; er blutet und wankt. Männlicher Muth, Gottergebenheit und Todesschrecken sind in seinem Angesichte und in seiner Stellung vortrefflich ausgedrückt. Sein Begleiter flieht. Der Mörder dringt wiederholt auf den Heiligen ein. Alles ist in diesem grofsen Gemälde lebendig, das um so mehr anzieht, je mehr man es betrachtet. Das Kolorit ist einfacher, als in anderen Werken des Tizian, aber leider im Laufe der Zeit etwas erblichen. Fiorillo (Bd. 2. S. 71 ff.), der das Bild mit den glänzendsten Ausdrücken lobt, bewundert darin vorzüglich auch den Baumschlag des Waldes und mit Recht. In diesem Punkt ist Tizian von keinem Meister übertroffen, wie besonders auch eine herrliche, noch zu wenig beachtete Landschaft von ihm zeigt, die jetzt im Besitze des Malers Camuccini in Rom ist, und in welche Gian Bellini die Figuren gemalt hat. Diese sind indefs bei Weitem nicht *so* vollkommen mit der Landschaft verwachsen, wie dies in niederländischen Gemälden der Fall ist, wo die Landschaft, wie in anderem Zusammenhange Schnaase bemerkt hat, durchaus das Gepräge des menschlichen Lebens trägt.

Mehrere andere vorzügliche Bilder von Tizian sollen hier nur genannt werden, da es an Zeit fehlt, ihren Inhalt näher auszuführen; als: zwei ruhende Liebesgöttinnen in der Tribune zu Florenz; die unter dem Namen Flora berühmte Geliebte des Malers, in der Gallerie daselbst, deren wir schon gedacht (S. 147.); eine Venus, die sich im Spiegel besieht, im Palaste Barbarigo zu Venedig, in der man Aehnlichkeit mit einer Geliebten des Malers vermuthet, und die Einige komisch für eine Magdalena als Sünderin erklärt haben; eine

reuige Magdalena eben da: was den Ausdruck des ungeheueren, weltüberwindenden Schmerzes betrifft, die vollendetste italienische Darstellung derselben, daher von Tizian, wie man im Pitti-Palast zu Florenz, im Palast Doria zu Rom sieht, mehr noch von seinen Schülern öfters wiederholt, wo er dann bisweilen, wie vielleicht in jenen beiden Bildern, mehr oder weniger die letzte Hand angelegt; ferner ein Johannes in der Wüste, in der Akademie zu Venedig, auf einzelnen Leinwand-Stücken, wie in müfsigen Stunden, aber mit einem Geiste entworfen, der das Ganze zu Einem Gufs, zu einem Werke macht, das mit den besten Darstellungen dieses Propheten siegreich sich messen kann. Ich darf mir nicht versagen, Ihnen die Worte meines Freundes Platen über dieses selten gewürdigte Bild auszusprechen:

Zur Wüste fliehend vor dem Menschenschwarme,
Steht hier Johannes, um zu reiner'n Sphären
Durch Einsamkeit die Seele zu verklären,
Die hohe, grofsgesinnte, gotteswarme.

Voll von Begeisterung, von heil'gem Harme
Erglänzt sein ew'ger, ernster Blick von Zähren,
Nach jenem, den Maria soll gebären,
Scheint er zu deuten mit erhob'nem Arme.

Wer kann sich weg von diesem Bilde kehren,
Und möchte nicht, mit brünstigen Geberden,
Den Gott im Busen Tizian's verehren?

O gold'ne Zeit, die nicht mehr ist im Werden,
Als noch die Kunst vermocht die Welt zu lehren,
Und nur das Schöne heilig war auf Erden!

Endlich der Kopf des sterbenden Christus im Refektorium des Klosters der *Madonna del Monte* zu Vicenza. Dieser Kopf, erhabener als der des berühmten, mit Dornen gekrönten Christus (ehemals in der Kirche *Madonna delle Grazie*, jetzt in der ambrosianischen Bibliothek zu Mailand), ist in Fresko gemalt und war früher entweder nicht bekannt oder nicht gewürdigt, da man ihn, nach meiner Erinnerung, vor Scholler's Beschreibung unserer italienischen Reise (I. 121.)

nirgends angezeigt findet. Er ist, wie Sie wissen (S. 444.) einer der grofsartigsten Christus-Köpfe, die es giebt: man ahnet in ihm den Blick Dessen, der Alles *vollbracht hat*, aber Tizian hat sich wohl gehütet, dem Sterbenden das unsterbliche Auge aufzuschlagen. Er hat hier die Natur-Gränze gewahrt, innerhalb welcher er in religiösen Gegenständen sich frei bewegen konnte. (S. 511.)

Die Werke, die er auf seiner Kunstreise in Spanien — wo vor allem ein Abendmahl im Refektorium des Eskurial's berühmt wurde — und in Deutschland — wo man nach und nach zwar viele, aber wenige ausgezeichnete anschaffen konnte — zurückgelassen, müssen wir nebst mehreren trefflichen Arbeiten in Italien, die seinen Namen mit Recht tragen, übergehen. Unter letzteren nenne ich einzig noch seine Decken-Stücke in der Sakristei der Kirche S. Maria della Salute zu Venedig: David mit Goliath, Kain mit Abel, und Abraham mit Isaak: grofsartig gehaltene Werke, in denen sich die ungeheuere Kraft des jungen Künstlers ankündigte, während die Ausgiefsung des Geistes in dieser Kirche eines seiner wenigst gelungenen Bilder, angeblich aus seiner sog. ersten Manier, und im Verhältnifs zu jenen ein frühes Zeichen ist, welche Gegenstände ihm am wenigsten zusagten.

Durch seine Kraft, das Individuelle in Allem zu fassen, gehört Tizian auch unter die vorzüglichsten Portrait-Maler. Füfsli nannte ihn in Bezug auf Aehnlichkeit, Charakter, Würde und Anmuth, auf Einfachheit in Anordnung der Gewandung, ob er gleich in der Zeichnung leise Schattenseiten fand, den *Vater* der Portrait-Malerei, in welcher jedoch Raphael, was Grazie, Ausdruck und Treue betrifft, keineswegs ihm nachstand. Man vergleiche nur Raphael's sog. Fornarina mit Tizian's Flora, beide im Uffizien-Palaste zu Florenz, oder Raphael's Leo X, Julius II. etc. mit jedem beliebigen Portraite Tizian's, um von der beiderseitigen, gleich *eigenthümlich* hohen Vortrefflichkeit in diesem Punkte das wahre Bild zu gewinnen. Als Tizian im Jahre 1543, vom Car-

dinal Farnese eingeladen, nach Rom gegangen war, malte er daselbst den Pabst Paul III. Farnese mit so täuschender Aehnlichkeit, dafs nach alter Künstler-Sage einer der päbstlichen Schleppträger das Bild für den wirklichen Pabst hielt und ihm die herkömmlichen Ehrenbezeugungen erwiefs. Der Pabst war über das Gelingen seines Porträts so sehr erfreut, dafs er den Künstler mit Belohnungen überhäufte und mit einem reichlichen Gehalte in Rom zu fesseln suchte. Tizian aber lehnte Alles ab, und gieng in sein geliebtes Venedig zurück.

Dafs er auch den Anschein und die Arbeit eines Kopisten nicht verschmähte, sahen wir schon bei Betrachtung des vatikanischen Apoll (S. 184.) und der Grablegung Raphael's (S. 464.), die er in einem Oelgemälde, jetzt im Palast Manfrini zu Venedig, in schön bereicherter Komposition eben so treu, als frei nachbildete. In der reuigen Magdalena kopirte er mit geringer Abweichung sein eigenes Werk. (S. 513.)

Nach einem ehrenreichen Leben starb er in seinem Venedig 1576, 99 Jahre alt, an der Pest. Die Venezianer sagen: *er würde noch leben, wenn ihn die Pest nicht hingerafft hätte.* In den letzten Jahren seines Lebens verlor er die Schärfe der Augen, dennoch hörte er, wie Michel-Angelo, nicht auf, zu malen. Seine letzten Arbeiten, deren man mehrere im Palaste Barbarigo sieht, zeigen daher, bei aller Trefflichkeit, wieder grofse Härten, besonders in der *Ausführung* des Kolorits, so z. B. sein Prometheus, an dessen Eingeweiden der Geier nagt: in der Anlage eine wundervoll kräftige Gestalt, die uns entfernt an Michel-Angelo's herrliche Handzeichnung des Tityos im Uffizien-Palaste zu Florenz erinnerte. (S. 426.)

In der Kirche S. Maria de' Frati liegt er unter einem einfachen Steine begraben. Die Inschrift lautet:

Qui giace gran Tiziano de' Vecelli,
Emulatore de' Zeusi e degl' Apelli.

(Hier liegt der grofse Tizian von Vecelli, der Nacheiferer der

Zeuxis' und der Apelle). In italienischer Sprache haben unter den Neueren, Zicozzi, doch sehr unzuverläſsig, besser Majer, und, zum Theil gegen diesen, Caspari über ihn geschrieben. Verlassen Sie sich auf keinen, sehen Sie selbst.

Einen eben so leidenschaftlichen, als geistvollen *Nebenbuhler* des Tizian haben wir in Giorgione kennen gelernt. Sein eigentlicher Name war Giorgio Barbarelli. Im Jahre 1477 war er in Castelfranco geboren. Auch er kam als ein kleiner Knabe in die Schule des Gian Bellini. Dieser aber wurde nach der Künstler-Sage bald, seiner groſsen Fortschritte wegen, auf ihn eifersüchtig, und entfernte ihn *dadurch* von sich. Nun malte Giorgione auf eigene Hand und bildete sich einen eigenen, freien, sehr gediegenen Stil, aus dessen Studium selbst Tizian groſsen Vortheil zog. Die berühmten Fresko-Malereien des Giorgione am Waarenlager der Deutschen in Venedig wurden schon oben erwähnt. *Sie* sind nun längst nicht mehr vorhanden und nur durch einen Kupferstich dem völligen Untergange entzogen. Unter Giorgione's Oelgemälden können hier Folgende genannt werden: eine Gruppe von drei Personen, welche Musik machen und nach der gemeinen Meinung, der auch Fiorillo (B. II. S. 63.) folgt, die aber ganz unzuverläſsig ist*), Luther, seine Frau Katharina von Bora und Calvin (nach Anderen Bucer) vorstellen sollen, im Palaste Pitti zu Florenz; dann die berühmte Lautenspielerin in der Gallerie Manfrini zu Venedig; eine Gruppe von Musikanten im Ambrosianischen Museum in Mailand; ein Plafond, der die Elemente vorstellt, im Palaste Grimani zu Venedig, und ein schönes Portrait-Gemälde in Bologna. Seine Werke sind sehr gesucht. Daher will ich Ihnen einige nennen, die sich nicht mehr in Italien befinden. Gleich in unserer Nähe, in der Gallerie zu

*) Luther war im Jahr 1511, in welchem Giorgione starb, kaum 28 Jahre alt. Calvin ist erst 1509. geboren. Bucer 1491. Er st. 1551.

Pommersfelde, finden Sie ein treffliches Bild seiner Hand, das ich für den kunstvollsten und kostbarsten Schatz des sehenswerthen Schlosses halte, welches an der Gränze der schönen Gegenden Bamberg's in öder Umgebung an die Zauberschlösser erinnert, die wir aus Ariosto's rasendem Roland kennen. Mehrere, zum Theil herrliche Werke Giorgione's habe ich in Wien, in der k. k. Bilder-Sammlung im Belvedere gesehen. Auch die Dresdener Gallerie besitzt, wie es scheint, von diesem Meister eine Anbetung der Hirten und einen Jacob, der der Rahel die Hand drückt und sie küſst: im Thale weidet eine Heerde, deren Hirten aus einem Brunnen Wasser schöpfen. Die ehemalige *Giustianische* Sammlung, jetzt in Berlin, bewahrt ein Brustbild, worin der Maler sich selbst, in der Linken seine Zitter, dargestellt; eine Sibylle in Halbfigur, im Augenblicke der Begeisterung, die Rechte auf ein offenes Buch gelegt, und eine Herodias mit dem Haupte des Täufers, das ihre Tochter (Salome), von einem Höfling begleitet, durch einen Soldaten erhält. Ein ähnlicher Gegenstand, ohne Herodias, mit dem Henker des Heiligen, findet sich unter Giorgione's Werken in Paris, im Louvre. (No. 999.) Ebendaselbst ist ein berühmtes Weihbild. Christus vernimmt auf dem Schooſse der Mutter, von Joseph, dem heiligen Sebastian und der heiligen Katharina umgeben, die Bitten des Stifters, von dem man nur das Brustbild sieht; ein ländliches Concert, worin Giorgione abermals seine Liebe zur Musik (S. 349.) bewährt; endlich *Gaston de Foix*, Herzog von Nemours, dessen Bild sich in einem Spiegel wieder zeigt. Die Aechtheit dieser fremden Werke kann ich Ihnen nicht durchaus verbürgen, da ich sie seit meiner Rückkehr aus Italien nicht mehr gesehen. Das zuletzt gerühmte Bild erinnert aber an die bekannte Anekdote, die uns Vasari über den kleinlichen Rangstreit der bildenden Künste berichtet: um die Allfähigkeit der Malerei zu beweisen, ihr einen höheren Werth als der gleich berechtigten Plastik zu sichern, habe Giorgione von der Rück-

seite einen Nackten gemalt, dessen rechte Vorderseite in krystallklarem Wasser einer Quelle zu erkennen war. Das linke Profil spiegelte sich auf einem hellpolirten Panzer. Mochte Giorgione sich zur Fabrikation eines Kunststückes zu so beschränktem Zwecke verstanden haben, so mufs man den Grund in den Schwachheiten der Zeit suchen, die er aus Liebe zur Anerkennung seiner Kunst, spielend oder halb ironisch, mitmachen konnte. Oder gab das Pariser Bild Veranlassung zu dieser Sage? — Giorgione's Hauptstärke liegt in der Kraft, die in Allem treu und wahr das *Wirkliche* auffafst, in seinem herrlichen Kolorit; Fiorillo (Bd. 2. S. 64.) nennt ihn daher den eigentlichen Begründer der venezianischen Schule, da er freilich einseitig den Charakter dieser Schule nur im Kolorit begründet sieht, was keineswegs die einzige, nur eine ausgezeichnete Virtuosität Giorgione's war. Dieser ruhmwürdige Meister starb, erst 34 Jahre alt, 1511 in Venedig, nach bekannten Erzählungen, an den Folgen zu mächtiger Liebe weiblicher Schönheiten.

Ein anderer, doch schwächerer *Nebenbuhler* des Tizian war Gio. Antonio Licinio, gewöhnlich Regillo von Pordenone, auch blos Pordenone von seinem Geburtsorte genannt. Er war 1484 geboren. Auch er hat einen ganz eigenthümlichen Stil: sein Kolorit ist gleichfalls aufserordentlich kräftig, doch nicht so lebenvoll wie das des Giorgione, oder gar das seines Gegners Tizian. Man sagt, er habe immer da zu malen gesucht, wo Tizian malte, weil er sich steets bestrebt habe, letzteren zu übertreffen, wiewohl ihm dieses nicht gelang. Auf solche Weise arbeiteten beide, er und Tizian angeblich in der Scuola di Rocho, im Saal der Pregadi, besonders in der Kirche S. Giovanni auf Rialto. Auch sagt man, Pordenone habe nie auswärts gemalt, ohne einen Degen bei sich zu haben, weil er sich immer vor Angriffen seiner Feinde gefürchtet habe. Er malte nicht allein in Venedig, sondern auch für Mantua und Vicenza, ferner in Genua und Ferrara, und in letzterer Stadt starb er 1540, vielleicht an Gift. Ein grofses schönes Bild von ihm, das die Madonna mit dem Kinde,

S. Joseph, die heil. Katharina, S. Johannes mit dem Lamm, einem Engel und S. Sebastian vorstellt, wird im Palast Barbarigo zu Venedig aufbewahrt.

In Venedig vermag er neben seinen grofsen Rivalen fast nur diejenigen zu fesseln, die bei wahrer Einsicht in das Wesen der Kunst die Entwickelung ihrer Geschichte verfolgen. Er besitzt die lebendige Natur-Anschauung der Venezianer, allein es fehlt ihm die warme Fülle und freie Anmuth des Giorgione und Tizian. Beiden gegenüber scheint seinen Gestalten eine gewisse Härte und Trockenheit anzuhaften, obgleich sein Kolorit, nach dem gebräuchlichen Ausdruck, durch „Lebhaftigkeit, durch kühne Wahl der Tinten" sich auszeichnet. Hie und da verräth er, doch immer im Sinne der Venezianer, und nur so fern er Anderen gegenüber steht, Neigung zum sogenannten Idealen. Aber dieser Neigung gebricht es mehr noch, als seinem Kolorit, an *jener* tief nachwirkenden Energie, die in Giorgione's Werken mit voller Naturkraft den Beschauer durchdringt. Und weil er die Bedeutung Giorgione's nicht erreicht, kann man auch nicht sagen, dafs Tizian, der über alle hinausgreift, *zwischen* beiden die vollendete Mitte hält. Höchstens könnte man dieses, was Pordenone betrifft, in einigen untergeordneten Werken Tizian's finden. Wo Tizian *sich und seiner Sphäre* treu bleibt, giebt er mühelos der üppigsten Natur den unsterblichen Zug des allgegenwärtigen Geistes, und einzig seinem Selbstgefühl mufs man zuschreiben, dafs er sich, bei grofser Thätigkeit, in vielen Werken ohne Umstand bewegte (S. 344.) oder fleifsig den Arbeiten seiner Schüler nachhalf, die *er* dann (oder die arme Zeit nach ihm) geduldig unter seinem Namen gehen liefs. In Wahrheit ist *Er* der Genius des nordischen *Selbstbewufstseins* der italischen Malerei. In éinem Meer von Geist und Wohllaut, von Lebenslust und Sinneszartheit wogt, bald ruhig, bald sturmvoll herrschend, das gewaltige Selbstgefühl, in welchem er seinen Gestalten die Farbe der *Wirklichkeit* giebt, den Blick und die Stellung der wahrhaft sichtbaren Gegen-

wart. Unter seiner Hand verwandelt sich das endliche Dasein in Fülle des Lebens. Das Sinnlichste veredelt sich durch eigene, volle Naturkraft im Glanze ewiger Schönheit und wie er (in seinen höchsten Werken,) die Gestalten bildet, so *sind* und leben sie, in Wahrheit und That. Er gehört aber nebst Michel-Angelo und wenigen Zeitgenossen zu den Meistern, die man noch heute *nur* in *Italien* allseitig kennen lernt.

Ein Schüler des Gian Bellini war auch Sebastiano Veneziano, nach einem Amte in der päbstlichen Kanzlei, dem er vorstand, gewöhnlich Sebastiano dal Piombo genannt, 1485 geboren und 1547 gestorben. Er gieng aus der Schule des alten Bellini früh in die gereiftere des jüngeren Giorgione über. Seine späteren Jahre brachte er meist in Rom zu, wo man ihn *nach Raphael's Tode* über Giulio Romano stellte, (der besonders in Oberitalien geehrt wurde,) und *für den gröfsten und gediegensten lebenden Maler* erklärte. Da seine Zeichnung nicht die reinste war, so gab ihm Michel-Angelo öfters Entwürfe, welche er blos zu koloriren hatte, weil er im Kolorit, wie fast alle Venezianer, grofse Stärke besafs. Man *sagt*, mit übler Gesinnung, Michel-Angelo habe ihn unterstützt, um Raphael den Ruhm des ersten Malers streitig zu machen, und diesen dem Sebastiano zuzuwenden, während er selbst blos den eines *Bildhauers* ansprach. Die Hauptwerke des Sebastiano sind eine Geifselung in Fresko in der Kirche S. Pietro im Montorio zu Rom und eine Madonna mit Christi Leichnam in Viterbo. Er ist jeden Falls einer der würdigsten Maler seiner gesunkenen Zeit. Eine berühmte Komposition von ihm, Christus und die Ehebrecherin, in dem Augenblicke, wo der Erlöser die Worte spricht: „Wer unter Euch ohne Sünde sich fühlt, werfe den ersten Stein auf sie“ ist mit der Giustinianischen Sammlung nach Berlin gekommen.

Viele Gemälde sieht man in Venedig von Giacomo Palma, genannt il Vecchio (der alte) zum Unterschiede von einem jüngeren Maler dieses Namens. Er war 1540 zu Bergamo

geboren und starb 1588. Seinen Stil bildete er nach Giorgione und Tizian, kam aber beiden nur wenig nahe.

Nach allen tüchtigen Meistern seiner Vaterstadt, besonders nach Giorgione und Tizian, hatte der Venezianer Bonifacio studirt, von dem man ein Bild von wirklich schöner Färbung, das Christus und die Apostel vorstellt, in der Akademie zu Venedig sieht. Er malte sehr viel und vielerlei, wie mancher untergeordnete Meister; wählte selbst abstrakt-allegorische oder moralisirende Gegenstände, wie die Tafel des Kebes in mehreren Bildern, die jetzt im Palast Manfrini zu Venedig sind. Talent läfst sich ihm nicht absprechen: eben so wenig Eigenthümlichkeit: im Gegentheil sind seine Werke, nicht blos am Kolorit, leicht zu erkennen. Bei all dem hat er etwas Gesuchtes, fast Eklektisches und in diesem, doch immerhin *venezianischen* Eklektizismus bewegt sich seine Eigenthümlichkeit: ein Zeichen des Verfalles der Kunst.

Gleichfalls ein Schüler des Tizian war Giacomo Robusti, der 1512 in Venedig geboren wurde, und weil sein Vater ein Färber war, den Namen Tintoretto erhielt, unter dem er bekannt ist. Tizian *soll* ihn, nach einer kleinlichen Sage, „aus Eifersucht“ über seine schnellen Fortschritte aus seiner Schule verbannt haben, worauf Tintoretto beschlossen, sich dessen Kolorit und Michel-Angelo's reine Zeichnung anzueignen, und so durch einen eigenen besseren Stil beide zu übertreffen. Das letztere gelang ihm freilich nicht. Zugestehen mufs man ihm, dafs er, aufser der Gabe des Portraitirens *), die Gabe flüchtiger Erfindung in hohem Grade besafs, aber seine Erfindung, auf Effekt berechnet, ist nie edel, und fast Alles verdarb er, wie

*) Seine Virtuosität im Portraitiren gab Veranlassung, dafs einige der schlechteren Portraite von Tizian's Meisterhand ihm und einige der besten, die Tintoretto je zu Stande gebracht, jenem beigelegt werden. Im Durchschnitt kann man nur von ferne Tintoretto's Arbeiten mit Tizianischen verwechseln. Wir haben seiner (S. 484. not.) schon gedacht.

sehr ihn Fiorillo, selbst Göthe und Andere auch rühmen, durch schnelles Arbeiten und durch die Willkühr, mit der er seine Tinten wählte, wenn er nicht Lust hatte, sich nachahmend an Tizian zu halten. Venedig ist mit seinen Malereien angefüllt. Er starb daselbst 1594.

Tizian weckte, in der kunstbewegten Zeit, zum Theil treffliche Talente. Die Meisten erschöpften sich im Glanz und in der Harmonie der Farben. Einige machten das Kolorit und dessen Technik zur Hauptsache. Andere suchten, aus innerem Drang und durch Anschauung umbrischer und anderer Meisterwerke begeistert, die Kraft der Farben-Stimmung, die ihr Hauptverdienst blieb, mehr im Dienste des Geistes zu verwenden, in welchem es ihnen gelungen war, die Welt anzuschauen. Dem gemäfs entwickelten sich nothwendig verschiedene Richtungen, deren Darstellung nur einer Spezial-Geschichte der Kunst erlaubt ist. Das Kunstblatt machte diese Maler im November 1835 dem gröfseren Publikum wieder bekannt.

Zu den grofsen *Meistern* der venezianischen Schule wird mit Recht auch Paolo Cagliari gerechnet, der 1532 in Verona geboren war und daher Paolo Veronese gegenannt wird. Antonio Badile in Verona war sein Lehrer in der Malerei; später liefs er sich in Venedig nieder. Er malte besonders gern grofse Gastmale, deren ein ungeheueres im Louvre in Paris gesehen wird, die Hochzeit zu Kana, die er öfters darstellte. Sehr liebt er es, seine Figuren in kostbare Gewänder zu kleiden. Seine Bilder verrathen eine ungemeine Leichtigkeit der Pinselführung und sind voll Lebensfrische, voll Pracht und Anstand. Man sieht ihrer in Italien sehr viele. Fast in allen wohnt die Kraft jenes alten von Sanazar gepriefsenen Venedig. Man glaubt heute in ihnen Platen's gerühmte (S. 85.) Worte zu lesen:

Wie hast Du sonst, Venetia, geprahlet
Als stolzes Weib mit goldenen Gewändern,
So wie Dich Paolo Veronese malet!

und mufs der Stadt und vor Allem der Zeit, in welcher dieser Meister auftrat, beimessen, wenn ihm die Stattlichkeit in Blick und Stellung, die Bewahrung des Anstandes, wo möglich, in Allem, fall's ich diesen Ausdruck wagen darf, fast zur *Manier* geworden. Manche Werke sind ganz in dieser Manier befangen, andere freier gehalten. Schritt er *gänzlich* darüber hinaus, dann mifslang ihm meistens die Sache: Die Judith z. B., in der Gallerie Brignole zu Genua, die ihm sehr entschieden und mit Lobeserhebungen zugeschrieben wird, ist nicht blos durch fehlerhafte Zeichnung, sondern fast in Allem eine unstattliche, beinahe gemeine Gestalt.

In einem anderen Sonette begrüfst Graf Platen die Kunst Venedig's mit den Worten;

Hier wuchs die Kunst wie eine Tulipane,
Mit ihrer Farbenpracht dem Meer entstiegen,
Hier scheint auf bunten Wolken sie zu fliegen,
Gleich einer zauberischen Fee Morgane.

Wie seid ihr grofs, ihr hohen Tiziane,
Wie zart Bellin, dal Piombo wie gediegen,
Und o wie lernt sich ird'scher Schmerz besiegen
Vor Paolo's heiligem Sebastiane!

Doch was auch Farb' und Pinsel hier vollbrachte,
Der Meifsel ist nicht ungebraucht geblieben,
Und manchen Stein durchdringt das Schöngedachte:

Ja, wen es je nach San Giulian getrieben,
Damit er dort des Heilands Schlaf betrachte,
Der mufs den göttlichen Campagna lieben!

Schon mit Correggio hat sich die Aussicht in eine trübere Periode eröffnet. (S. 393.) Werfen wir einen vergleichenden Rückblick auf die ältere, der er selbst noch angehört; messen wir die Kraft ihrer Ausbildung an den Heroen der Kunst, welche die Krisis dieser Entwickelung heraufgeführt und beherrscht haben, um den Blick in die Folgezeit zu sichern, und die Nothwendigkeit ihrer Erscheinungen kennen zu lernen, ehe wir sie darstellen.

Anfangs bewegte sich die Kunst in Allem einfach: Gleich durch Giotto von der Uebermacht des kirchlichen Einflusses entbunden, wirkte, doch immer mit dem wahren Geist der Kirche versöhnt, das ästhetische Bewufstsein, vom reinsten Bildungs-Triebe tief bewegt, *unmittelbar* auf das Schöne hin, und förderte, ohne Zuthat, dessen Entfaltung. Da gieng der bildende Geist in sich: seine Thätigkeit schien inne zu halten. (S. 392—402.) Mit Masaccio und Fiesole regte sich schon, indem das alte, nach doppelter Richtung, allseitig sich vollendete, die Kraft neuen Lebens, neuer That, deren Wendepunkt in Leonardo kulminirte. Denn dieser vereinte in sich die gediegene Natur-Anschauung des Masaccio mit Fiesole's gottesthümlicher Innigkeit auf einer ungleich höheren Stufe der Vollendung, als vormals Benozzo Gozzoli, während Luca della Robbia die plastische Kraft Donatello's und Ghiberti's einfacher und anmuthreicher übertraf, als Buonarroti in seinen Bildhauereien (S. 430.). Erst mit Buonarroti und mit Tizian wurde indefs das *Selbstbewufstsein* der italienischen Kunst *ungebunden* und *frei:* jener nahm alle Künste, vor allen die Plastik, dieser fast ausschliefsend die Malerei in Anspruch; jener das Gebiet des Gedankens, der nichts als sich, die Wahrheit, will; dieser mit dem Gedanken versöhnt, das Reich individueller Lust und Grazie. Jener suchte und *wollte* Erhabenheit, dieser volle Wärme des Lebens, jener den höchsten Gedanken als Gedanken, dieser den lebendigsten Geist im Zauber der Farbe, in der unübertroffenen Schönheit des Fleisches, in der Lebensfülle des Blickes urkräftig-wirkender Liebe. In seinen Werken glaubt man die Worte zu lesen: Lasset uns *Menschen* machen: Fleisch von unserem Fleisch und Blut von unserem Blut! Michel-Angelo war darum, was Wärme, Licht und Farbe, Geschmack und die siegende Grazie betrifft, eine geringere, dagegen nach *Einer* Richtung, nach der erhabenen Richtung kraftvoller Vielseitigkeit des Gedankens und der Arbeit eine höhere Gestalt, selbst als Tizian. Er war — darf ich in der Sprache einer älteren po-

pulär gewordenen Philosophie, der kantischen, über diesen Künstler, den man den philosophischen genannt hat, reden? — ein synthetischer, ein Alles, auch sein Gegentheil, umfassender Geist: blos auf sich gestellt, unterwarf er die Erscheinungen der Natur in jeder Kunst der strengsten Analyse, um seine Werke als synthetische Ur-theile *a priori*, d. i. als freie Schöpfungen seines eigensten Selbstes hinzustellen. Aber diese Gedanken-Stärke brachte ihn gleichwohl in Zwiespalt mit der Natur, die er doch in Allem, in ihren tiefsten Geheimnissen kühn verfolgte. In Tizian lebt italienisch-nordischer, in Michel-Angelo moderner und antiker, in ihm, so weit es in seiner Zeit nur denkbar, aller Geist seiner Kunst, aber obgleich er Künstler war, mehr als Gedanke und That, denn als Bild, und in *sofern**) am mindesten der *italische* doch wieder am meisten dieser, weil er in Allem *ganz* war, an Alles, was er wollte, die Vollkraft seines Wesens setzte. Seiner Gesinnung nach ist er Protestant in seiner Kunst, nur durch Opposition gegen äufsere Anmuth einseitig, doch durch Denken, Wollen und Handeln ein beispiellos freier Künstler. Giebt man seiner Manier, wie Sie es nach der bisherigen Entwickelung der Geschichte in gewissem Sinne thun werden, das bestreitbare Recht, zu gelten, dann findet man Keinen, der sich weniger tadeln liefse. Was er wollte, vermochte er häufig besser, selbst als Tizian, wenn sich dieser verleiten liefs, was ihm nicht zustand, zu malen, durch Heiligen-Bilder den Durst der Gläubigen nach dem Himmel unsinnlicher Gefühle zu befriedigen. Doch Tizian malte solche Bilder bisweilen mit ariostischem Humor und dann müssen sie gelten, wenn sie, aufser dem trefflichen Kolorit, auch leichthin abgefertigt sind. Er wucherte weder mit Idealen, wie andere *Italiener*, noch mit Gegenständen der Natur, und des Lebens im Kleinen, wie viele *Niederländer*. Bei allem Streben nach treuer Individualität und Charakteristik bewahrte ihn der Sinn für reine Form durchaus

*) Vergl. S. 418 f. 425. mit 285. 428. (447.)

vor burlesker Behandlung heiliger Gegenstände (S. 403.), und nur im Sinne der Italiener erinnert bisweilen seine Richtung auf das Individuelle, seine Wahrheit und Natur an den Charakter deutscher Meister: im äufsersten Norden Italien's geboren, er ist durch und durch Venezianer, der wahre *Doge* seiner Kunst Von *jener* geselligen Gemüthlichkeit, von *jener* eigenthümlichen Lebensfreude, die den Niederländer umgab, giebt er nichts, nicht einmal in seinen Landschaften. (S. 512.) Auch sein Kolorit ist wesentlich ein anderes: es trägt die Farbe *seines* Landes, die wir kennen.

Während nun Tizian das volle Sinnliche mit feurigen Armen, ohne Zagen, zum Himmel emporhebt, Michel-Angelo, ohne nach Anmuth zu fragen, den gedachten Inhalt in die kalte, strenge Form der Wirklichkeit versenkt, malt, wie Sie wissen, Correggio Heilige, die es, so sehr als möglich, nur im Momente sind, in dem sie erscheinen: wenn *dieser* Festtag vorüber, — können, werden sie anders sein. Das Heiligthum der Kirche selbst war Heiligen-Schein geworden: nur *so* konnte noch der gesunde Künstler es fassen. In muthwilliger Lüsternheit spielen seine sonstigen Gestalten, anmuthvoll, um die Sonne des Lebens. In Tizian's Brust herrschen frei die Götter der Welt; in Buonarroti's Werkstatt hämmern endlos mächtige Kyklopen, — hinkende Vulkane am Kopfe Jupiter's (S. 425)? die Erde thut sich auf, entsendet, zum Schrecken der jungen Götter, aus ihrem Schoofse, die Riesen-Gestalten der Vorzeit! (S. 428.) Nur in Raphael's Schöpfungen haben die Götter des Himmels und der Erde Friede geschlossen. Er, der Jüngling von Urbino, bleibt der vatikanische Apoll seiner Kunst, in schönster Lebens-Mitte zwischen Jugendblüthe und Mannesreife und doch über jedes Alter hinaus, weil er alle Kunst-Perioden seines Landes in sich trägt. Einst wird die Kunst auch über ihn fortschreiten. Bis jetzt ist er mit all seinen anatomischen Fehlern — das Alpha und Omega der italischen Malerei: in jeder Epoche derselben zu beachten. —

Indefs brachte die Entwickelung der Kunst mit sich, dafs

in der Periode ihrer Blüthe die Gegensätze des Schönen am lebendigsten auseinander traten, so jedoch, dafs sie vollständig in dieser Scheidung und allseitig, noch mit würdevoller Kraft (418. 431.) sich ergänzten: Michel-Angelo hat die Richtung der Kunst auf das Erhabene im Triumphe kühner Reflexion durchgeführt, und in diesem Bezuge selbst von Leonardo, nicht blos von Raphael sich geschieden. Denn in beiden, in jedem auf eigenthümliche Weise, war das Schöne und Erhabene Ein und dasselbe: In Raphael (1483 + 1530) hat sich der gesunde *ideale* Geist der italischen Kunst vollendet, mit der *Wirklichkeit* allversöhnt, sich ganz, in höchster Milde, zur Anschauung gebracht. Dieser Milde stand Buonarroti's Kraft zur Seite, jene Phantasie, — ich möchte sagen — des Verstandes, die die Schranken der italienischen Natur zu durchbrechen drohte. Auch in Leonardo's (1444 + 1519) Werken scheint ein fernes, nordisches Prinzip hervorzublicken, der leise Zug einer Innigkeit, die die Welt gerne in einem anderen Lichte anschaut, als der Italiener, indem sie tief in sich zurückgezogen, das Vollendete oft mehr ahnen läfst, als giebt, und auf eine künftige höhere Stufe der Kunst und des religiösen Gedankens deutet: In Leonardo's Werken läfst sie ahnen, was Raphael später geleistet: in den Werken deutscher Meister ist sie Ausdruck jener inneren Bescheidenheit, die, unseren Frauen eigen, im Vorgefühl der Tiefe des Geistes lebt, dessen der Deutsche allfähig und bereit ist. Leonardo's Innigkeit wirkt offen, frei, ungetheilt, hält sich daher in der klaren, aufgeschlossenen Welt-Anschauung, deren Vollkraft den Italiener charakterisirt. Die Innigkeit der Nordländer trägt eine an sich höhere Freiheit, aber oft nur als Knospe in sich, hat eine Zukunft des religiösen Gedankens noch vor sich. Diese Zukunft, diese Tiefe, die seine Innigkeit verspricht, liegt in ihr meist als etwas noch Innerliches, Verschlossenes, das der vollen Gegenwart der Idee zum Theil ermangelt. (S.331.) In den Werken der ernsten Nordländer zur Zeit ihrer Entwickelung gleicht sich dieser Mangel

durch *jene* Natur-Wahrheit aus, auf welcher ein anderes Gewicht liegt, als auf der reifen, heiteren, Alles vermittelnden Grazie, welche Leonardo's tiefer Ernst nie vernachläfsigte.

In Italien verdrängte Buonarroti (1474—1564) durch Streben nach Erhabenheit (weit empfindlicher, als etwa Rubens in Deutschland) diese Grazie. (S. 433.) Sie forderte daher, ehe ihre Vollkraft daselbst sich erschöpfte, — gleichzeitige*) Erfüllung nach doppelter Richtung: einmal und vor Allem mufste die Grazie in sinnlich frischer, gesunder Natur-Gewalt; dann so fort in allem Reize weicher, engelgleicher, doch anschaulich sinnlicher Anmuth sich offenbaren, auf beiden Wegen die Welt in einer Farbe darstellen, in der sie Michel-Angelo nie erblickte.

Jenes vorzüglich leistete, mit norditalischer Kraft, Tizian (1478—1576); dieses Correggio (1494—1534). Dem Buonarroti galt vor Allem das Grofse und Gewaltige, die ungeheuere Naturkraft mit tief geistigem Ausdruck, dem Tizian das warme, mangellose Leben, die anmuthvolle Wahrheit und Stärke der üppigen Natur. Correggio überliefs sich ganz dem Menschlichen, Gefälligen, schwelgte mit der Freiheit des Genie's im Abendglanze der letzten (S. 393.) Anmuth, und leerte den Becher ihrer Wonne bis auf den Grund. — In seinen Heiligen sieht man daher weniger „das wahre goldene Zeitalter", welches Schelling, ohne Zweifel nach Pater Affo, — auf eingeständlich „zweideutige" Weise an ihm rühmte,als umgekehrt, wenn wir in der frommen akademischen *Manier* des Naturphilosophen darüber sprechen möchten, den sog. Abfall der Kunst: d. i. die Spur ihres Verfalls, den Glanz ihrer *Abend*röthe. (S. 505.) —

*) Zur schnelleren Uebersicht der chronologischen Seite dieser Parallelen setze ich die Geburts- und Todes-Jahre der Künstler wieder bei. Diese ersparen manche sonst auszuführende Bemerkung, die sich dadurch von selbst ergiebt. Mit Freude finde ich so eben zum Theil ähnliche Ansichten in Menzel's Reise nach Italien.

Was schon unter Masaccio, schon vorher unter Orcagna und Anderen in Florenz die Kunst begonnen, sich freier und freier zu machen von der Kirche, die sie ehrte; die glückliche Verschmelzung des Heiligen und Weltlichen selbst des Christlichen und Heidnischen im Christlichen, die in Leonardo, in Raphael ihren Glanzpunkt erreichte; diese Freiheit der Kunst hatte nun eine andere Physiognomie gewonnen. Raphael's beste Werke stellen, wie Schorn sagt, „Göttliches und Menschliches mit gleich vollkommener Schöpferkraft der erstaunten Welt vor Augen", athmen kindliche Andacht, Tiefsinn und heiteres Leben. Erst später griff der endliche Sinn allein Platz und verlor sich in Gemeinheit. So schnell aber und so frühe konnte die religiöse Begeisterung nicht verschwinden. Bei Michel-Angelo war das Religiöse in's Erhabene übergegangen, um sich als Uebermacht über alles Endliche darzustellen. Tizian's Religion war das warme volle Leben, üppige Gegenwart der Liebe, Correggio's Religion das Reich der Anmuth geworden, die Anschauung der Welt in den tiefsten Farben und zierlichsten, doch oft unwahren Formen. Nicht eher, als sie auf diese Art in der Grazie sich erschöpft hatte, konnte die religiöse Stimmung aus der italischen Kunst weichen. Nach Correggio trat bald die gemeine Wirklichkeit der Dinge, das Recht flach alltäglicher Gestalten und mit ihm als gleich schwache, ergänzende Seite die kranke Sucht nach stumpf ersonnenen Idealen in die italische Kunst. Manche Werke der Carracci und ihrer Schule zeigen die Arbeit des Geistes, der, nicht immer gründlich, oft vielmehr ruhelos aus dieser Krankheit sich empor zu ringen strebt: häufig etwas Gemachtes, Studirtes, in Darstellung heiliger Gegenstände oft Widerliches: selbst schlechte, bisweilen ekelhafte Wahl derselben, wie in zahllosen Geschichten der Märtyrer: Aber bei all dem sieht man noch tiefe Kraft, ernsten Willen, doch mehr grofse Talente, als ein glückliches *Genie*, mehr *einzelne* Glieder und Theile, als *ganze* Werke schön. Dabei konnte der italische Geist

nicht ausruhen: er mufste gleichzeitig die letzte Kraft seiner Grazie aufbieten, mufste suchen, die Anmuth, die in Correggio's Werken ein *sinnliches* Leben entathmete, durch den reinen Anhauch der „*Seele*" wieder auferstehen zu lassen. Aber der Geist verlor *sich* und den Boden des Lebens, seine Energie. Guido Reni (1575—1622) war der Meister, den dieser Zug fortrifs: seine leichten Gebilde wurden häufig unsinnlich, entbehrten natürlichen Charakter, den Ausdruck der Bestimmtheit, ja — des Geschlechts. Zu Engeln wurden die Gestalten des Lebens: sie verschwammen und verschwanden, wie im höchsten Firmament die fernsten Lämmer-Wolken. Löfste sich, bevor Alles in unheilige Weltlichkeit zurücksank, die italische Kunst in diesen ätherischen Sphären auf? Düsterkeit, wie sie in Guercino's (1590—1666) schönsten Werken wohnt, mufste am Schlufs dieser Epoche an die Stelle der Heiligkeit treten, empfindlicher als jene Trübung, welche, am Schlufs der Periode, die uns eben noch beschäftigte, an die Stelle der Heiterkeit trat, oder mit ihr sich verband. So erfüllte sie Correggio's edles Gemüth sicher nicht ohne wehmuthvolle Ahndung, dafs er *der Letzte* sei. Erst durch die Carracci von seinen Landesgenossen gewürdigt, kränkelte Correggio wider Willen an den Schwachheiten des Jahrhunderts. Seine Fehler sind in diesem Sinne Schuld seiner Zeit: zeigen auch seine Werke schon etwas Gesuchtes, (*gerade* — im Lächeln, wie mir scheint, bestimmter Gestalten), so sind sie doch nie und so wenig als sein Farbenschmelz, auf Effekt berechnet. Auf Effekt hat kaum je ein Genie, höchstens ein Talent gearbeitet. Das erstere bedarf niemals solcher Nachhilfe. — Correggio's Farbenduft zeigte uns nur die Wunder der untergehenden Sonne, ihr transparentes, schon reflektirtes Licht, fast wie es durch das flüssige Krystall des Meeres und durch die kleine Oeffnung, die ihr geblieben, in die Azur-Grotte der Iris auf Kapri dringt, wo die junge Sage des Insel-Volkes eine grofse Leiche und — begrabene Freuden sucht.

XI.

Die Plastiker nach Michel-Angelo und die Maler der bolognesischen Schule.

Verfall der Kunst unter Michel-Angelo's und Raphael's Schülern. Vielseitigkeit der Kunstrichtungen. Wiederaufleben der Kunst. Algardi etc. als Plastiker und Architekt. Idealisten. Naturalisten und Eklektiker unter den Malern.

Plastiker: Benvenuto Cellini. Johann von Bologna etc. Algardi. Bernini.

Bolognesische Maler: Francesco Francia. Die drei Carracci. Michel-Angelo da Caravaggio. Arpino. Schüler der Carracci. Guido Reni. Albani. Domenichino. Lanfranco. Guercino. Ueberblick.

Um die Mitte des 16. Jahrhunderts lebten in Italien noch manche achtbare Künstler unter den Schülern Michel-Angelo's und Raphael's. Aber im Ganzen ist nicht zu verkennen, dafs nach den unsterblichen Leistungen der früheren Meister in weniger als 50 Jahren eine grofse Erschlaffung und Ausartung der italienischen Künstler, ein immer tieferes Verstummen des schöpferischen Geistes erfolgte.

Wer aber könnte nach der bisherigen Entwickelung diesen schnellen Verfall für einen blos „vorzeitigen" erklären, und wer dürfte verkennen, dafs der wahre Künstler überall unendlich mehr seiner Zeit, und Nation, sich selbst, der Kunst — verdankt, als dem höchsten Glücke? (S. 398.) Nachdem die Kunst durch Raphael und Correggio, durch Tizian und Michel-Angelo, was sie damals vermochte, geleistet, was konnte die ermüdete Zeit, der es an der Kraft gebrach, sie von Vorne herein wiederzugebären, viel Besseres zu Stande bringen, als Werke der Nachbildung und Wiederaufnahme dessen, was in That und Wahrheit schon gegeben war?

Wie das volle Gedeihen der Pflanzenwelt eines bestimmten Bodens, einer günstigen Atmosphäre und Jahreszeit bedarf, so fordert allerdings das wahre Gedeihen der Kunst einen eigenen, so zu sagen, klimatisch-freien Zustand der Staaten und Völker, in welchen sie blühen soll. Wie sich aber in der allgemeinen Atmosphäre ihres Lebens die wahre Kunst aus sich selbst entwickelt, so vollendet und vollbringt sie auch ihr Leben in ihr selbst. (S. 235.) Denn *ihr Untergang — ist ihre eigene That*. Er liegt nicht *blos* in Hindernissen, welche von Aufsen kommen, und die Entwickelung der Kunst blos äufserlich hemmen. Hat sich doch nach der

schönen *Künstler*-Sage Correggio durch alle Hindernisse und Gefahren des Lebens zu einer Meisterschaft emporgearbeitet, welche höher steht, als das Höchste, was alle Günstlinge des mächtigen Buonarroti geleistet.

Dieser selbst sah nicht blos den Verfall der Kunst voraus, sondern wufste sehr wohl, dafs die Ausartung an seinen eigenen Werken eine Stütze finden, und auf dieser um so verderblicher wirken würde, je weniger seine Meisterschaft auf seine Schüler übergieng. *Er* wollte nichts von bloser *Nachahmung* wissen und äufserte wiederholt: *Wer anderen nachziehe*, *bleibe steets hinter diesen.* Er vernahm die Lobeserhebungen seines Weltgerichts nicht ohne das Bewufstsein, dafs dieses Werk seiner Hand viele jüngere Künstler verwirren werde.

Eben so beklagte sein Freund Sebastiano dal Piombo die Schnellarbeiter seiner Zeit: Man arbeite jetzt in zwei Monaten, woran er zwei Jahre zu arbeiten habe, und in Kürze werde Alles schlecht werden*)

Raphael's Schüler haben sich nach seinem Tode zerstreut, mehrere neigten sich, wie wir sahen, zur Nachahmung des Michel-Angelo. Es entstand ein unseeliges „*Gemisch*" der verschiedensten Manieren, vorzüglich unter Michel-Angelo's Nachahmern und eine krankhafte Gefallsucht unter den sog. *Idealisten*, deren Haupt der Ritter Giuseppe Cesare Arpino wurde.

*) Fiorillo I, 378. Als später die Sucht, schnell zu arbeiten unter Vasari, Arpino und Anderen das höchste Ansehen erlangt hatte, sollte auf Befehl des Pabstes Paul V. unter Aufsicht des Arpino eine Kapelle in S. Maria Maggiore zu Rom gemalt werden. Ein Theil der Arbeit war dem Guido Reni aufgetragen. Da bestimmte Arpino dem, der sein Werk zuerst vollendet haben würde, den Preifs einer goldenen Kette. Darüber äufserte Guido: Sind wir barbarische Pferde, von denen dasjenige für das kostbarste gilt, welches im Wettlauf sein Ziel zuerst erreicht? Vgl. Fiorillo II. 557.

Die meisten Künstler suchten in der Kunst, — wie jener Jüngling der Sage, der zu Achimedes kam, in der Wissenschaft, nur die *Früchte* des Nutzens, ja die Güter des Erwerbs. Sie vergeudeten selbst ihre geringen Talente, indem sie sich bemühten, durch eilfertige Arbeit schnell *Verdienst* zu finden. Nur die älteren Maler, wie Vasari, hatten bei diesem Bestreben gründliche *Vorschulen* durchgemacht. Die späteren haben sogar die Anfangs-Gründe ihrer Kunst vernachläfsigt. Sie giengen an die Arbeit, bevor sie arbeiten konnten. Lob und Dünkel regierten sie.

Die Kunst hatte in ihrer höchsten Blüthezeit eine grofse *Vielseitigkeit* gewonnen. Heidnische und christliche Gegenstände, Historien und Landschaften (S. 379.), Still-Leben und Schlachten etc. sind spezielle Aufgaben der Malerei geworden. In dieser Ausbildung der Kunst wurde alle Mannigfaltigkeit des Lebens in das Gebiet des Schönen aufgenommen. *Keine* Idee *blieb* der Kunst fremd. Man versuchte nach und nach selbst in Italien auch *solche* Gegenstände zu wählen, welche nur der alltäglichen und gemeinen Wirklichkeit des Lebens angehören.

In der *Lombardei* hatte der alte Francia schon im 15ten Jahrhundert Grofses geleistet, aber er war nicht mehr im Stande, einen gröfseren Meister daselbst zu erwecken, einen Schüler zu bilden, der ihn übertroffen hätte, wie Raphael seinen Lehrer.

Was Gian Bellini in der *venezianischen*, Nicolo Alunno und Pietro Perugino *) in der *römischen* Schule, wurde Francesco Francia in der *bolognesischen*. Minder hart als Bellini, freier und kräftiger als Alunno und Pietro, war Francia Zeitgenosse und Freund Raphael's. Nach ihm sank in Bologna die Malerei. Seine Schüler**) wie seine Zeit-

*) Vergl. die vorhergehenden Vorlesungen. Ferner S. 543. und v. Rumohr II. 351.

**) Unter diesen z. B. Innocenzo da Imola (um 1530.) etc.

genossen**), darunter, bedeutende wie Garofalo, vermochten nicht, dem allgemeinen Verfall der Kunst mit Erfolg entgegenzuwirken.

Erst gegen Ende des 16ten und gegen Anfang des 17ten Jahrhunderts zeigte sich in der Malerei und bald selbst in der Bildnerei unverkennbar ein gewisses Streben, die Kunst zu neuem Leben wieder zu erwecken.

Als Bildner und Architekt hat sich damals Algardi hervorgethan. Aber die Blüthe der Kunst war vorüber. Auch war der Sinn seiner Zeitgenossen mehr auf Malerei etc., als auf Plastik gerichtet. Letzteren erregte vor Allen Bernini.

Algardi's plastische Werke z. B. in der Kirche der heil. Agnes und des heil. Ignatius, auch in der Peterskirche zu Rom, wie seine architektonischen Arbeiten z. B. in der Villa Pamfili Doria daselbst, sind weniger kunstvoll an und für sich, als *interessant* für die Kunstgeschichte.

Man suchte in dieser Zeit das Ziel der Erneuerung, die Wiedergeburt der ächten Kunst in Italien theils durch treue Nachahmung der *Natur*, theils durch gründliches Studium der *Antiken* und der *früheren italienischen Muster* in der Malerei wieder zu erreichen. In Italien hatte, gegen den sorglosen *Idealismus* und gegen die flache Gefallsucht des Ritters Arpino, — Amerigi da Carravaggio eine rohe *Natur-Nachahmung* mit vielem Glücke und grofsem Talente bei geringer Bildung und krankem Geschmack geltend gemacht, während die Carracci mit hoher Achtung vor den Schöpfungen der früheren Künstler ein neues Leben dadurch

*) Bordone (1465 st. 1540) in Venedig, Dosso Dossi (1479 1560), selbst Garofalo (1481 st. 1559), auch Benvenuto Tissi (1481 st. 1559.) in Ferrara, und Parmigianino (1503 st. 1540.), Leonardo's grofser Schüler Bernardino Luino (um 1530). Vgl. S. 411. etc. Spätere Maler wie Polydoro da Carravaggio (1595 st. 1443.), der schwache Gaudenzio Ferrari (um 1543), ferner Baroccio (1538 — 1612) und Andere in Rom etc. werden besser bei einer anderen Gelegenheit erwähnt.

zu erwecken suchten, dafs sie nicht minder dem rohen und unbesonnenen *Naturalismus* d. h. der blinden und pedantischen Natur-Nachahmung des Carravaggio, als der allgemeinen Sucht, sich durch schnelles Arbeiten zu erheben, und durch die Eitelkeit des *arpinischen*, manierirten Idealismus zu glänzen, mit Talent, Beharrlichkeit und Fleifs entgegenwirkten. Aber die *volle* Kraft jenes schöpferischen Geistes, welcher die Zeit Leonardo's, Raphael's und Tizian's auszeichnet, wird in ihren Werken und in den Werken ihrer Schüler vergeblich gesucht.

Ihre grofsen Talente haben sie zwar nicht durch jenen *seichten* Eklektizismus befleckt, der in der Charakterlosigkeit eines Luca Giordano (1632 — 1705)*) erst recht zur Blüthe kam, aber ihre Werke verhalten sich nicht besser zu den früheren Werken der höchsten Künstler, als die neuplatonische Philosophie zur älteren Philosophie der Griechen unter Platon und Aristoteles. In diesem Sinne sind sie Nachbildner, ja Eklektiker, weder ohne tiefen Trieb, noch ohne bestimmtes Bewufstsein **). Sie erfreuen uns überdies durch das Verdienst ihres beharrlichen und gründlichen Strebens, wodurch sie den Hafs der Zeitgenossen, die das Wahre und Höchste verschmähten, auf sich geladen. Sie haben es unternommen, dem Strome der Zeit entgegenzuschwimmen und einen Boden erreicht, von dessen Uferhöhen sie mit festem Bewufstsein auf ihre Gegner herabschauen konnten.

*) Fiorillo II. 664. stellt diesen, als einen Neapolitaner, mit dem Genuesen Benedetto Gauli zusammen und rühmt beide als Maler, die in ihrer Zeit (durch eine gefällige und üppige Manier) eine Art von Epoche in der Kunstgeschichte zu bezeichnen scheinen. Fiorillo I. 212 mit II. 911. ff. über Giov. Battista Gauli 1639 — 1709. Vgl. die folgende Vorlesung und S. 79 und 99.

**) So gab Ludwig Carracci auf die Frage, welchen Maler er am meisten schätze? die einseitige, doch bezeichnende Antwort: denjenigen, der von den Besten das Beste sich anzueignen verstehe. —

Den Dank, den sie verdient, haben sie nicht geerntet, aber den Geist der Kunst so weit wieder erweckt, dafs schon ihr Schüler Guido Reni der allgemeinsten Theilnahme sich erfreuen konnte: einer Theilnahme, welche seit Raphael, Michel-Angelo und Tizian kein anderer Künstler mehr genossen hatte. Kurz vorher wurden die schwächsten Maler, wie Vasari, die Zucceri und Arpino, durch den freundlichsten und thätigsten Beifall ermuntert. Aber die grofsen Versuche der Carracci und selbst später der schüchterne und gründliche Fleifs des Domenichino fanden mehr Hohn und Neid, als Aufmerksamkeit und Unterstützung*). Gröfsere Theilnahme, als diese alle, weckte in der Folge als Plastiker, wie als Architekt, Bernini. Aber nach Michel-Angelo war die Plastik, wie die Malerei in Gemeinheit und Uebertreibung gerathen. Aus der Gemeinheit konnte sie durch Sucht nach Erfindung, durch Schwulst und Abentheuerlichkeit; aus der Uebertreibung, durch Künstelei und Ziererei nicht gerettet werden. Wenige waren noch nennenswerthe, auch diese meist überpriefsene Plastiker. Der Schwachheiten Bandinelli's haben wir (S. 211. 421.) gedacht, Benvenuto Cellini war noch eine erfreuliche Erscheinung: geschickt und erfindungsreich, wufste er, oft auf die heiterste Art, sein seltenes *Talent* zu bethätigen. Genie fand ich kaum in seinen Werken, es sei denn das Genie mehr der Erfindung, als der Erzeugung, mehr der Technik als der Kunst. Liebe zum Grofsen zeigt seine Verehrung vor Michel-Angelo:

*) Vergl. v. Rumohr II. 418. Schon aus dem Vorhergehenden erhellt, wie ferne man sagen konnte, dafs in dem eklektischen Geiste der Carracci etc., welche vorzüglich durch das Studium der Cinquecentisten (S. 506.) sich bildeten (Rumohr II. 351.), die Unterschiede der früheren Schulen verschwommen seien. (Ueber die Schulen, welche die Schüler der Carracci gründeten, vergl. Fiorillo II. 607. 552. Die verschiedenen Richtungen, die aus der Schule der Carracci hervorgiengen, zeigen wir im Folgenden. Vergl. Fiorillo II. 648.)

aber seine Werke, zumal die gröſseren, miſslangen, wo er das Erhabene suchte. Da verräth er unverkennbare Seichtigkeit. Sein berühmter Perseus in Erz, in der Halle (Loggia) vor dem alten Palast zu Florenz, ist in technischer und historischer Beziehung fast bedeutender, als in künstlerischer: schöner, zum Theil ausgezeichnet, sind manche kleine, niedliche Werke seiner Hand, in Italien hie und da zerstreut, auch in Wien, Paris und sonst. Diese empfehlen sich durch Frische und Erfindungs-Reichthum und halten noch eine *heitere Mitte* zwischen den entgegengesetzten Uebertreibungen des Johann von Bologna und des späteren Bernini.

Die Werke des Johann von Bologna reden nämlich der Uebertreibung in Stellung, Bewegung, Anordnung das Wort, ohne, wo sie gemäſsigter sind, tief durchbildeten Ausdruck zu zeigen. Selbst Bernini, auch Algardi und Andere Viele, Guglielmo della Porta, Properzio Rossi etc., ältere und jüngere, bemühten sich vergebens, der Plastik aufzuhelfen. Zwar hatten sie, namentlich Algardi (1602—1654), ihre Verdienste, und folgten zum Theil verschiedenen, doch untergeordneten Richtungen. Auch wurden sie im Tages-Gespräch geduldiger Zeiten, zum Zeugniſs der Geschichte des Geschmackes, lange überpriesen. Aber die Kraft Aller giebt nur ein schwaches Bild wahrer Plastik. Bald wucherte, zumal in den Zeiten des Algardi, mit eklektischer Richtung eine malerische Tendenz, und neben dieser, in Plastik und Architektur, durch Bernini die Künstelei eleganter Zierlichkeit auf. Was die Uebrigen, genannte und ungenannte versuchten, schwankte mehr oder weniger zwischen diesen Richtungen. Schon aus Abbildungen in Cicognara's *Storia della scultura* (Venezia 1813—1818) können Sie sich davon überzeugen. Die Jahreszeit der Kunst war vorüber, der Nachsommer frostig und täuschend, Alles krankhaft. Erst nach den letzten winterlichen Tagen werden wir mit Canova einen neuen Frühling beginnen und jene Grazie erfüllt sehen, welche Bernini erstrebte. Diesen nannten seine Zeitgenos-

sen den Michel-Angelo ihrer Tage: mit umgekehrtem Rechte: ihren Tagen fehlte die alte Kraft. Giovanni Lorenzo Bernini (1598—1680) malte, meifselte, baute. Letzteres kennen Sie als sein Hauptgeschäft*). Auch der Charakter seiner Plastik ist ein geschniegelter Stil im Glanze technischer Fertigkeit, Mode flüchtiger Gefallsucht, wie der Tag sie verlangte: wenig Kunst und aufser der Eleganz wenig Neues**). Er mochte sich, als Gegner Algardi's etc. über alte Regeln erheben, aber sein talentvolles Streben nach einer neuen Gattung unterlag der Eitelkeit des verwöhnten Geschmackes der Zeit, die er zu beherrschen schien. Seine Gattung wurde Manier, leichte Manier. Da er aber blos ein Organ seiner Tage, kein Schöpfer in der Kunst war, so wird ihm der Verfall der Nachfolger unbillig angerechnet. Er ist von seinem Bruder und Schüler, dem schwächeren Pietro Bernini zu unterscheiden. Seine Talente reiften frühe. Im 15ten Jahre soll er Aeneas und Anchises, im 19ten Apoll und Daphne, in der Villa Borghese, gearbeitet haben, und wirklich zeigt letztere Gruppe schon den ganzen Plastiker Bernini, von der besten Seite, was er selbst erkannte. In hohem Alter äufserte er bei ihrem Anblick, dafs er seitdem wenig Besseres geleistet. Gesucht und oberflächlig sind seine heilige Bibiana, sein Raub der Proserpina in der Villa Ludovisi, seine mancherlei Engel etc. Die Gruppe, die man für seine beste hält, die heil. Therese mit dem Engel in der Kirche S. Maria della Vittoria zu Rom, ist äufserst schwach, dabei affektirt, wie L. Carracci's schlechtestes Gemälde, der heil. Franz in der Gallerie des Kapitols. Sie empfiehlt den glatten, durch frühe Ueberreife verdorbenen Geschmack gesuchter Eleganz, in welchen Bernini von Grund aus eingeweiht war. Aus Lichtenberg's, Ni-

*) Vorlesung II. und VI.

**) Nur die Art seiner technischen Kraft, nicht diese selbst war neu. Längst schon wufste und mit mühelosen, sicheren Schlägen Buonarroti, was er nur wollte, aus dem Marmor zu machen. Aber er wollte nichts Kleinliches. S. 424. ff.

kolai's und anderen Schriften werden Sie sich erinnern, dafs ihn die lose Zunge der Zeiten zum Erfinder der häfslichsten Perrücken, der Alonge-Perrücken gemacht hat. Dafs er sein Glück der Familie Barberini, die so viele Werke ächter Plastik zerstörte, vor Allen dem Verderber des Pantheon-Daches, Urban dem VIII. verdankte, dafs er überdiefs unter seinen Zeitgenossen so schnellen und grofsen Beifall fand, — sind charakteristische Zeichen seiner oberflächlichen Kunstrichtung, seiner mehr praktisch-gefälligen, als künstlerischen Haltung. Von seinen Gemälden ist nichts zu rühmen. Nach Gemälden von Van-Dyk lieferte er aber für Carl I. von England eine gelungene Portrait-Statue des Königs, die diesen so sehr erfreute, dafs er einen Ring vom Finger zog, den er dem Ueberbringer des Standbildes mit der Weisung übergab, die Hand, die so schöne Werke fertige, damit zu schmücken. Dagegen wurde die kolossale Reiter-Statue Ludwig's XIV, zu der er die Büste in Paris entworfen, Trotz aller Ehre, die ihm in Frankreich zu Theil geworden, später in das wahre Gegentheil dieses Königs, in einen Curtius, wie es im bourbonischen Reiche mit fürstl. Portraiten Sitte ist, *verwandelt* und so in Versaille aufgestellt. Rom ist mit Bernini's Werken angefüllt.

Jedem das Seine! doch bei einem Künstler so vergänglicher Art, auf dessen Epoche wir ohnedies zurückkommen werden, dürfen wir nicht länger verweilen, wo wir gröfsere kürzer behändeln. Jetzo mögen über die Maler der sogenannten bolognesischen Schule einige besondere Nachrichten folgen.

Als Haupt der älteren bolognesischen Schule sieht man gewöhnlich den Francesco Raibolini an, der unter dem Namen Francesco Francia bekannter ist. Er war im Jahre 1450 zu Bologna geboren, wurde zum Goldschmied erzogen, und that sich schon frühe durch Stempel, die er schnitt, und durch Arbeiten in Niello hervor. Bei diesen Arbeiten übte er besonders die Zeichnung, und das brachte ihn

dahin, sich im Malen zu versuchen. Wegen der Schönheit der von ihm geschnittenen Stempel setzte ihn Pabst Julius II. über die Münze in Bologna, und noch sind Medaillen vorhanden, die nach seinen Stempeln geprägt wurden.

In der Malerei war Francia ein Schüler des Marco Zoppo schwang sich aber bald zum ersten bolognesischen Künstler seiner Zeit auf. Wenn gleich 33 Jahre älter, als Raphael, war er dieses gröfsten Malers bewundernder Freund, wie ein Sonnett bezeugt, das er mit hoher Begeisterung zu Raphael's Lobe *dichtete*. Beide schrieben einander Briefe und theilten sich Zeichnungen mit, in aufrichtigem Bestreben für die Kunst.

Ueber Francia's Tod erzählt Vasari eine Anekdote, welche in den bekannten Phantasieen eines kunstliebenden Klosterbruders, herausgegeben von Tieck, poetisch behandelt ist. Obgleich schon vielfältig bekannt, mag die einfache Erzählung, um ihrer charakteristischen Bezeichnung willen, auch hier einen kleinen Raum finden. Francia hatte noch keines der gröfseren Gemälde Raphael's gesehen, als dieser ihm seine heil. Cäcilia, welche er für die Kirche Giovanni in Bologna gemalt hatte, zu senden versprach, und zugleich die schriftliche Bitte an ihn richtete, das Bild, falls es durch den Transport beschädigt wäre, auszubessern, oder nach Gutdünken sonstige kleine Veränderungen daran vorzunehmen. Raphael's Bescheidenheit mochte wohl Francia's Ueberzeugung seiner eigenen künstlerischen Tüchtigkeit noch erhöhen, und ihm Selbstgefühl genug geben, sich wenn nicht als ersten Künstler in die Reihe der Maler, doch mindestens ohne Bedenken an Raphael's Seite zu stellen. Das Bild kam an in Francia's Abwesenheit, und wurde von seinen Schülern in der Werkstatt aufgestellt. Der eilig zurückgerufene Meister kam zitternd vor Erwartung, und wie ein vernichtender Donnerschlag traf ihn der Anblick des vollendeten Kunstwerks. Der 68jährige Greis vergofs einen Strom von Thränen, fühlte sich gleich darauf unwohl, und der Gram, sich unerreichbar

übertroffen zu sehen, setzte seinem Leben ein rasches Ziel. Ob und wie weit diese Sage auf wirkliche Thatsachen gegründet ist, läfst sich schweer entscheiden. Für ihre Glaubwürdigkeit möchte Vasari zeugen, der nicht sehr lange nach dieser Zeit schrieb. Francia's Tod hingegen stimmt nicht mit der Sendung der Cäcilia nach Bologna 1518 überein, da sich in dieser Stadt in der Kirche S. Stephano ein erst 1520 gemaltes Bild von Francia befindet, überdies noch andere Gemälde seiner Hand die Jahrzahl 1526 tragen, immer aber bleibt die kleine Erzählung ein schöner Beweis von der unerreichten Vollendung der raphaelischen Meisterwerke und von der Einsicht jener Zeit in Raphael's Cäcilia, die man heute so oft mifsachtet, obgleich Vasari selbst, durch seine Erzählung, ihre Herrlichkeit anerkennt *).

Francesco Francia war der erste Maler, in welchem die *bolognesische* Kunst, fast wie die *venezianische* in Gian Bellini, die *florentinische* in Leonardo da Vinci, oder die *römische* in Perugino, *frei* geworden. (S. 508. 535.) Seine Bilder behandeln meist religiöse Gegenstände; seltener malte er ein Portrait **). Seine meisten und besten Werke sieht man in den Kirchen und in der Akademie der bildenden Künste in Bologna. Ihren Charakter im Allgemeinen haben wir angegeben. Seine Entwickelung würde zu weit, selbst auf Parallelen mit deutschen Malern führen, da seine Werke etwas eigenthümlich Mildes, mitunter Verschlossenes, tiefmüthig Frommes zeigen, das leise an jene Innigkeit und Wahrheit erinnert, die wir an deutschen Meistern bewundert haben, deren Kunst früher, als die italienische, die erste Reife erreichte. Innigkeit, die bisweilen an deutsche Gemälde erinnert, kann man bei Perugino, überhaupt bei den älteren Meistern fast allen in grö-

*) Vgl. Scholler it. Reise I. 308. f.

**) Dafs sich viele treffliche Portraite seiner fleifsigen Hand finden, hebt die Wahrheit des angegebenen Verhältnisses nicht auf.

fserem oder geringerem Grade finden. Jene, ohnehin bestimmtere Bezeichnung, wird aber für Francia charakteristisch, wenn man untersucht, wie weit sich dieselbe auch auf Perugino und Andere ausdehnt. Bei Perugino z. B. hat die Innigkeit mehr Schmachtendes, bei Francia hingegen mehr ruhig-Beschauliches, Derbes. Aber bei aller Frische seiner Weltanschauung, bei der liebreichen Gemüthlichkeit, die ihm das Heiligste *nahe* bringt, bei der Sinneszartheit, die von Begeisterung aufquillt, fühlte Francia doch mehr eine abnehmende, als wachsende Zukunft vor sich und einen Himmel über sich, den auch er nicht *ganz* zur Gegenwart, ein Inneres in sich, das er nicht *völlig* zum Dasein heraus zu arbeiten verstand. Doch dieser innere, gleichsam geheime Ausdruck seiner Werke ist so mild und sanft verschlungen, zugleich so gesund und tief gehalten, dafs vor dem Beschauer selbst jener Mangel verschwindet, dafs die Versöhnung des Himmlischen und Irdischen durch den Adel der lieblichsten Mischung von Strenge und Weicheit anschaulich wird. Wer z. B. möchte sagen, ob seine Madonnen mehr streng, als anmuthreich sind? ihre strenge Reinheit ist unmittelbar *ihre* Lieblichkeit. Und so finden wir keinen schöneren Ausdruck jenes Mangels, als die mitgetheilte Sage, welche doppelt, für ihn und Raphael, charakteristisch ist, ob sie gleich vor der historischen Kritik nicht besteht. In manchen Werken Raphael's, deren *Formen* noch an Perugino erinnern, hat der *Farbenton* anerkannte Aehnlichkeit mit dem Kolorit des Francia. In Allem aber steht Francia am Wendepunkt der Schule seines Landes, und übertrifft, als reiner Mittler ihrer einfachen Natur und ihres überlegenden Fleifses, Vorgänger und Nachfolger.

Der Geist, der sich in seinen Werken vollendet ausspricht, kündigte sich, mit Feuer im Ausdruck, nicht unmerklich, wie Sie wissen (S. 380.), schon in Simone und Jacopo d'Avanzi, doch nur im Stile jener alten Zeiten an. Im *gelehrten* Bologna kam die Kunst nie *ungetheilt* zur

höchsten Reife: in dem Einen Francia kulminirte sie, ohne jedoch in ihm sich *so ganz* erschöpft zu haben, wie die florentinische in Leonardo und Buonarroti. Darum erzeugte sie *später* noch gröfsere Meister, als Florenz. Da aber die bolognesische Kunst in Francia gleichwohl ihren Gipfel schon erreichte, so gab es unmittelbar nach ihm in *Bologna* keine Meister, die auf eigenen Füfsen standen, und die Richtung, welche die Kunst nach Raphael's und Michel-Angelo's Tod in Rom und Florenz genommen, drang auch nach Bologna. Einige Maler arbeiteten nicht ohne lobenswerthen Erfolg in den Manieren jener gröfsten Geister. Als jedoch die Kunst auf weitere Schüler übergieng, wurde jene matte Flachheit Charakter dieser ganzen Schule. Erst in den Carracci's erwachte wieder ein lebendiger Geist, der in der That grofse Erzeugnisse, doch bei weitem minder unbefangene, als Francia, hervorbrachte.

Der Carracci zählt man sechs, die Maler waren. Deren jedoch, die eine neue Richtung der Kunst bewirkten, waren nur drei. Die übrigen waren theils unbedeutend, theils lebten sie zu kurz, um etwas Gröfseres zu leisten. Diejenigen Carracci, über welche hier einiges Nähere angegeben werden mufs, sind Ludovico, Agostino und Annibale.

Der älteste ist Ludovico. Er war der Sohn eines *Fleischers* und im Jahre 1555 zu Bologna geboren. Da er Liebe zur Kunst verrieth, so gab ihn sein Vater zu dem Maler Prospero Fontana in die Lehre, bei dem aber Ludovico sich die Kunst nur langsam aneignete. Prospero rieth ihm daher, zu einem anderen Berufe überzugehen, da dieser seinen Anlagen nun einmal nicht angemessen sei — ein Rath, den auch der venezianische Maler Tintoretto bestätigte. Ludovico liefs sich jedoch nicht irre machen, studirte vielmehr mit erneuertem Eifer alle Muster, die sich ihm darboten, in Florenz, Parma, Mantua und Venedig.

Agostino und Annibale Carracci waren Verwandte des Ludovico und Söhne eines Schneiders, jener 1557, dieser

1560 geboren. Agostino erwarb sich wissenschaftliche Bildung, Annibale, der früher zu dem Handwerke seines Vaters bestimmt war, versäumte dieses. Da die Charaktere beider Brüder einander sehr entgegen waren, so that Ludovico, als sie sich zur Malerei wandten, den Agostino in die Schule seines eigenen Lehrers, des Prospero Fontana. Den Annibale beschlofs er selbst zu unterrichten. So hoffte er, sie später zu versöhnen.

Agostino verliefs bald seinen Lehrer Fontana und fieng an, auf eigene Hand in Kupfer zu stechen, was auch über Erwarten gelang. Er machte sich aber durch satirische Einfälle Feinde. Annibale, der nun auch auf eigene Hand malte, gewann mit seinen Arbeiten nichts als beifsende Kritiken. Beide entzweiten sich indessen immer mehr, und Ludovico gab ihnen endlich den Rath auf Reisen zu gehen, und in der Fremde Studien zu machen.

1580 begab sich nun Annibale nach Parma, wo er die Werke des Correggio kennen und achten lernte, wie ein noch vorhandener Brief von ihm beweifst. Dann gieng er nach Venedig und studirte dort die Werke des Paolo Cagliari Veronese. Auch Agostino reiste. Als beide nach Bologna zurückkamen, malten sie in Gemeinschaft mit ihrem Vetter Ludovico einige Fresko-Bilder im Palaste Fava.

Aber der Neid und die Verkleinerung ihrer Bestrebungen dauerten unter den bolognesischen Malern fort. Nichtsdestoweniger errichteten die drei Verwandten zusammen eine Schule, die wirklich viele Schüler bekam. Anatomie, Perspektive und andere Kenntnisse, die dem Zeichner nöthig sind, trug darin Agostino in eigenen Stunden vor. Die Schüler zeichneten nach der Natur und nach Antiken, von welchen die Meister aus Rom und Florenz viele Gyps-Abgüsse hatten kommen lassen.

Jetzt stieg der Ruhm der Carracci und verbreitete sich bald durch ganz Italien. Cardinal Eduardo Farnese forderte den Ludovico auf, den grofsen Saal in seinem Palaste in Rom

zu malen. Ludovico, der viel zu arbeiten hatte, schlug dem Cardinal zu diesem Werke seine Vettern Agostino und Annibale vor, und diese erhielten wirklich den Auftrag und giengen nach Rom.

Dort entzweiten sie sich bald wieder: Agostino überliefs seinem Bruder allein die übernommene Arbeit und gieng nach Bologna zurück. Hier erhielt er bald einen Ruf an den Hof des Herzogs von Parma; er folgte demselben und starb in Parma, nach mancherlei Kränkungen, die er daselbst noch hatte erfahren müssen, 1601 im 43sten Jahre seines Alters.

Annibale malte mehrere Jahre in dem Saale des Palastes Farnese. Für die ungeheuere Arbeit wurde er aber schlecht belohnt. Ein spanischer Edelmann, Don Giovanni di Castro, der vom Cardinal beauftragt war, ihn zu bezahlen, gab ihm nicht mehr als 500 römische Scudi. Im Zorn über diesen nichtswürdigen Betrug beschlofs der gekränkte Maler, nie mehr seine Kunst zu üben. Doch kam er davon später zurück, aber eine trübe Schweermuth beherrschte nun fortwährend seinen Geist, und griff seine Gesundheit im Innersten an. Die Aerzte drangen in ihn, nach Neapel zu gehen, um im dortigen Klima zu genesen. Er gieng hin, erhielt grofse Aufträge, erfuhr aber darum durch Kunstgenossen neue Kränkungen, reiste mifsmuthig nach Rom zurück und starb daselbst, 1609.

Wie Annibale im Palaste Farnese, so führte Ludovico im Portikus des Klosters S. Michele in Bosco bei Bologna mit seinen Schülern ein vollständiges Werk in Fresko aus, das in einer Reihe von einzelnen Bildern besteht, die durch Zeit und Witterung so gelitten haben, dafs sie jetzt fast ganz untergegangen sind.

Ludovico's letztes Werk war ein Freskobild, den Grufs des Engels an Maria vorstellend, im Dome S. Pietro zu Bologna. In diesem Bilde hatte er am Gewande des Engels ein Paar Falten falsch gemalt, was er erst wahrnahm, als das Gerüste schon abgebrochen, und der Fehler nicht mehr zu ver-

bessern war. Darüber traf ihn der heftigste Tadel seiner Feinde und Nebenbuhler, und erfüllte ihn mit solchem Gram, dafs er bald darauf im Jahre 1619 starb. In der Kirche S. Domenico wurde er begraben.

Oelbilder der Carracci giebt es eine ungeheure Menge. Die berühmtesten sind: von Agostino die Communion des heiligen Hieronymus, jetzt in der Akademie zu Bologna (unter Napoleon in Paris); von Annibale die Bachantin, welcher eine Frau in einem Gefäfse Trauben darbietet, in der Tribune zu Florenz; von Ludovico mehrere schöne Bilder in der Akademie zu Bologna, worunter eine Bekehrung des Paulus, von welcher der tüchtige Guercino sagte, sie sei die Brust, aus der er die Milch seiner Kunst gesogen.

Die Carracci malten Alle ziemlich in einem und demselben Stil. Dieser Stil war im Ganzen zu äufserlich überlegt, dadurch oft unruhig d. i. gesucht: bald weitschweifig, wo Bündigkeit, bald verkürzend, wo Gelassenheit am Orte war, oft künstlich verworren; in Allem ein Zeuge der Zeit, doch minder krankhaft, als der Stil der damaligen Baukunst und Plastik, und an ihrer Zeit gemessen, höchst verdienstlich, aber *fast* mehr des Verdienstes, als schlechthin, d. i. seiner selbst willen, schätzbar. In Ludovico herrschte die Richtung des Agostino und Annibale noch ungetheilt: er neigte sich weder einseitig zum Studium, noch zur Praxis, überlieferte sich weder dem Instinkt des Talentes, noch der Idealität der Reflexion, vielmehr beiden zugleich, ohne doch jene Unsicherheit durch freie *Genialität* zu übersiegen. Denn nach Correggio vermochte das ermüdete Italien in der bildenden Kunst, da es seine höchste Aufgabe in ihr durch Raphael schon gelöst hatte, kaum Ein Genie noch zu gebären. Auch an Guido haben wir mehr das grofse Talent, als ein Genie gerühmt. Selbst im Gebiete der Poesie (S.288.) möchte ich Tasso, den Dichter des reinen, subjektiven Epos, mehr ein geniales Talent, als *Genie* nennen und *diesen* Namen, den Alles aufwiegenden, den *sparsamsten, den die*

Natur und Geschichte kennt, an dessen *Gränze* Tasso (1544—1595) und Guido Reni (1575—1642) in verschiedener Zeit und Richtung stehen, vollgültig nur in der Geschichte der italischen Musik wieder finden. (S. 393 f.) Die Carracci hatten sich ihren Stil durch das Studium der Werke von sämmtlichen grofsen Malern Italien's gebildet, indem sie sich von jedem das aneigneten, wodurch er sich nach ihrer Ansicht besonders ausgezeichnet habe. So ist, wie Sie sahen, ihr Stil wirklich ein eklektischer, ohne die Schöpfungskraft, die jene Muster durchdrang, in sich zu tragen. Doch haben sie das Gute, was sie einzeln von Anderen annahmen, nicht blos äufserlich verbunden, sondern mit grofsem Talent und mit Beachtung der eigenthümlichen Natur verschiedener Gegenstände zu einem Ganzen vereinigt. Ihr *gründliches Streben* giebt ihnen ein Recht zu hoher Anerkennung in der Kunstgeschichte, ob sie gleich die Krankheiten der Zeit mitgemacht, und wo sie geflissentlich Heiliges bilden wollten, wie im Franziskus der Gallerie des Kapitols, der die Stigmata empfängt, bisweilen einer eckelhaften, oft, wie in ähnlichem Bezuge Menzel sich ausdrückt, einer „widerlichen, coquetten und geilen, einer *wollüstigen* Andacht“ huldigten. Wollüstige Andacht ist aber in allen Dingen, selbst in der Kunst, eine Schwester der *Grausamkeit*, der Lust an ihren Qualen. Dadurch dürfte sich, *im Sinne der Zeit*, die Neigung der Carracci und ihrer Schule erklären, die häfslichsten Märtyrer-Scenen zu Gegenständen der Kunst zu wählen. (S. 529.)

In Bezug auf das Verhältnifs der beiden Brüder Agostino und Annibale hat uns Bellori eine merkwürdige Anekdote aufbewahrt. Wir haben gesehen, dafs Agostino von Jugend auf sich mit wissenschaftlichen *Studien* abgegeben, und dafs er demnach über die Kunst theoretisch sprechen konnte, dafs dagegen Annibale, der sich durch äufseren Scharfsinn und Erfindungskraft empfiehlt, blos *praktisch* auf die Malerei sich legte, von Theorie aber nichts wissen wollte. Einst sprach nun Agostino in der Akademie, welche sie zu Bologna errich-

tet, vor seinen Schülern ganz begeistert von den Schönheiten der berühmten antiken Gruppe des Laokoon. Annibale, der zugegen war, gab auf seine Worte wenig Achtung. Aergerlich über diese geringe Aufmerksamkeit seines Bruders, warf ihm Agostino vor, dafs er für die Vortrefflichkeit jenes Kunstwerks gar keinen Sinn habe. Annibale sagte nichts, nahm aber eine Kohle und zeichnete, während die Anderen sprachen, den ganzen Laokoon mit den ausdrucksvollsten Zügen so lebendig an die Wand, dafs alle Anwesenden erstaunten. Hierauf sprach er zu Agostino ganz kurz: Dichter malen mit Worten, Maler reden durch Werke.

Diese Andeutungen über die Carracci mögen in Verbindung mit den früheren, in der letzten Vorlesung gegebenen, genügen. Aus ihrer Schule zu Bologna giengen eine Menge Künstler hervor, darunter die ausgezeichnetsten der damaligen Zeit. Ehe wir von diesen reden, soll aber noch eines anderen *lombardischen* Malers gedacht werden, der sehr berühmt ist, des Michel-Angelo da Caravaggio. Denn Er und sein Gegner, der Ritter Giuseppe Cesare aus dem Schlosse Arpino, in Friaul (1560. st. 1640.), bilden die äufsersten Enden, zwischen welchen die *Kunst* der Carracci in der richtigen Mitte der verkümmerten Zeit sich bewegte. Caravaggio nämlich, wie schwach er auch sei, ist *mindestens* so grofs, als Arpino mit der *ganzen* Anzahl seiner Nachahmer. (S. 536.)

Michel-Angelo Merigi, gewöhnlich Amerigi da Caravaggio genannt, war im Jahre 1569 in dem Dorfe Caravaggio in der Nähe von Mailand geboren. Seine Neigung zu malen brachte ihn in früher Jugend dahin, dafs er mit aller nur möglichen Treue und Genauigkeit Studien nach der Natur machte. Er kopirte seine Gegenstände, wie sie in der Natur sind, auf's getreueste mit allen ihren Fehlern, und so zeigt sich in ihm *der schärfste Gegensatz gegen die sonstige Richtung* der Maler damaliger Zeit, die nicht mehr nach der Natur, sondern auf eigene Hand, leichthin, arbeiteten, oder oberflächlich nach den Werken derjenigen Meister studirten,

die sie im Sinn der Mode für die höchsten achteten. Nachdem Caravaggio nur kurze Zeit in Mailand sich geübt, gieng er nach Venedig, wohin ihn besonders die hohe Naturwahrheit des Giorgione anzog, den er daher als Muster, doch vergebens nachzuahmen beschlofs. Darauf gieng er nach Rom und mufste da, weil er ohne Geld war, eine Zeitlang bei dem Cavaliere d'Arpino arbeiten, dem schwächlichsten unter allen manierirten Malern von Ruf, die sich der Natur entfremdeten. Bald sagte er sich jedoch von diesem los, stürzte sich ganz in das entgegengesetzte Extrem, und malte für sich einige Bilder, die in Rom wegen der aufserordentlich treuen Nachahmung der Natur allgemeine Bewunderung erregten, und ihm unter den Malern eine grofse Parthei und viele Nachahmer erwarben. Mit diesem Erfolge noch nicht zufrieden, wollte er sich durch noch auffallendere Eigenthümlichkeiten auszeichnen. Zu dem Ende strich er seine Werkstätte schwarz an, und liefs das Licht von oben einfallen. Dadurch gewann er in seinen Bildern, bei welchen er sich immer treu an die lebendigen Modelle hielt, einen sehr dunkelen Grund, auf welchem die von oben herab glänzend beleuchteten Figuren sehr stark hervortraten. Dieses gefiel allgemein, obgleich seine Gegner ihn darum einen Keller-Maler nannten. In der That sieht man hierin keine jener naiven Gewohnheiten, die erfreulich überraschen, wenn wir die Thätigkeit verschiedener Künstler, zumal der *Musiker*, in ihren Arbeit-Stunden belauschen. Man sieht nur das Gesuchte, roh Uebertriebene, das diesen Maler mitunter fast *so* widerlich macht, als den unerträglichen Arpino, der umgekehrt durch schaale Eitelkeit den thörigten Beifall der Zeitgenossen *unmännlich* zu gewinnen wufste. Unwillkührlich wird man an den Musiker Sarti erinnert, welcher in der tiefsten Stille ein weites *dunkeles* Gemach, von Einer Lampe düster beleuchtet, zum Heerd seiner Tondichtungen wählte, ohne darum Nachtgedanken, wie Young, zu Tage zu fördern. Raphael malte überall: wie die Wohnungen der Soldaten in Pompeji, waren vormals die Wände

seiner Villa bei Rom voll Zeichnungen. Buonarroti schlug in einen Baustein des alten Palastes zu Florenz, am offenen Tage, in müder Stunde den Rifs eines Kopfes. An die Wandungen des Schiffes malte Filippo Lippi (S. 390.) seine Seeräuber. Gluck dichtete den Orpheus, die Iphigenie etc. auf einer grünenden Wiese. In all diesem liegt Natur und Frische: in der Manier des Caravaggio Sucht und Krankheit, der ganze Ausdruck eines Haupt-Charakters seiner Zeit, ihres Verlangens nach keller-artig getriebenen Pflanzen in jeder Sphäre. Von seinen Katzen, deren Posierlichkeit, und von seiner Frau, deren Eigenheit ihn erfreute, getrennt, schrieb Sacchini keine Note. Cimarosa liebte Geräusch und Unterhaltung, Paesiello, wenn er komponirte, wie Coccejus bei seinen Studien, das Bette; Cherubini Gesellschaft und — Karrikaturen. Und wie Fiesole nie malte, ohne vorher mit Innigkeit zu beten, las Zingarelli, wenigstens früher, in Kirchenvätern und römischen Classikern, ehe er am Noten-Tisch arbeitete. Von Haydn wird der schöne Zug berichtet, dafs er bei seinen Kompositionen immer den Ring trug, den Friedrich II. ihm gegeben hatte*). Die Erinnerung an den Herrscher seines Jahrhunderts belebte ihn, an den König, der, voll Genie, Talent und Genie *zu finden wufste*, ehe es von der Menge anerkannt war.

Caravaggio zeigt Kraft und Meisterschaft des Pinsels, doch fast nirgends die Fähigkeit, ein Werk zu *entwerfen*, das die Natur nicht *knechtisch nachgeahmt* hätte. Volle Schönheit und Grazie hat der Uebermüthige kaum je in der Natur erblickt. Er ist unbewufst ein Geschöpf desselben Princips, welches den Gegensatz hervorrief, gegen den er ankämpfte; ein Gegenspiel der oberflächlichen Eleganz, die wider Willen, solche Erwiederung forderte: die ergänzende Seite einer

*) Vergl. Bergk's Allg. Mod. Zeit. 1831. Nr. 93. L. Feuerbach's Abälard und Heloise. S. 80. und meinen deutschen Kalender. Kempten 1835. S. 131 ff., woraus achtbare Zeitschriften ohne Anführung der Quelle ähnliche Beispiele wörtlich geschöpft haben.

gleich untergeordneten Erscheinung, die im ganzen Leben ihn verfolgte. — Er war ein sehr gewandter Fechter, worauf er sich viel zu gute that, und gerne Händel suchte. Einst tödtete er einen Gegner im Zweikampf, wodurch er genöthigt wurde, aus Rom zu fliehen. Er gieng mit einem Freunde nach Neapel, wo er Mehreres malte. Von da schiffte er sich nach Malta ein, wo er das Porträt des Vignacourt, Grofsmeisters des Malteser-Ordens, fertigte, der ihm dafür eine goldene Kette schenkte, ja ihn am Ende unter die Ritter seines Ordens aufnahm. In Malta malte er mehrere Werke, die unter seine vorzüglichsten gerechnet werden. Bald aber fieng er neuen Streit an, und kam deswegen in's Gefängnifs, woraus er jedoch entwischte und nach Sizilien gieng. In Syracus, Palermo und Messina führte er mehrere Bilder aus. Auf's Neue Verfolgungen befürchtend, wollte er über Neapel nach Rom zurück, wurde aber unterwegs angegriffen und erhielt eine schweere Wunde in's Gesicht, die ihn furchtbar entstellte. Bald darauf starb er 1609. —

Nunmehr von den Schülern der Carracci: Derjenige unter ihnen, der mit Recht bei weitem die gröfste Anerkennung gefunden, und in seinen besten Werken sogar seinen verdienstvollen Lehrer übertroffen hat, ist Guido Reni, dessen *Haupt*-Richtung wir schon bezeichnet haben.

Guido wurde 1575 in Bologna geboren. Sein Vater hatte ihn frühzeitig in der reinen *Musik* des Landes unterrichtet und dadurch *Stimmungen* in seiner Seele *geweckt*, die in seinen schönsten Bildern sich wieder ausdrücken *). Den ersten Unterricht im *Malen* erhielt er in der Schule des Dionysius Calvart aus Antwerpen, damals der besuchtesten in Bologna. Er studirte zu jener Zeit auch die Werke des Albrecht Dürer. Als die von den Carracci gegründete Schule sehr in Aufnahme kam, trat Guido, wie auch Albani und Domenichino, (von

*) Dafs ihm die Kopie der raphaelischen Cäcilia dennoch mifslang, haben wir S. 495. bemerkt.

welchen später soll geredet werden,) in dieselbe über. Bald darauf gieng Annibale Carracci nach Rom, und Guido, Albani und Domenichino strebten nun auch, dort sich weiter zu bilden nnd reisten mit einander hin.

In Rom sah Guido die Arbeiten des Michel-Angelo da Caravaggio und fand daran so grofses Wohlgefallen, dafs er versuchte, in dessen Manier zu malen. Ohne jedoch die gemeinen Naturformen desselben anzuwenden, eignete er sich nur dessen effektvolle Beleuchtung zu. In dieser Manier führte er aber nur wenige Bilder aus. Das berühmteste und vorzüglichste darunter ist eine Kreuzigung des Apostels Petrus, die er auf Bestellung des Cardinals Borghese malte, und die unter Napoleon in Paris war, jetzt aber in der vatikanischen Bilder-Gallerie zu Rom gesehen wird. Dieses Bild, welches der Cavaliere d' Arpino, auf dessen Urtheil man damals aufserordentlich viel gab, sehr lobte, erwarb dem Guido einen weit verbreiteten Namen. Cardinal Borghese trug ihm darher ein gröfseres Werk auf, nämlich die Decke des Hauptsaales in einem Garten-Pavillon des Palastes Rospigliosi auf dem Monte Cavallo in Rom zu schmücken. An dieser Decke malte Guido Reni schon ziemlich in neuem Stil seine berühmte sog. Aurora, die durch viele Kupferstiche fast Jedermann bekannt ist, und sicher unter Guido's Hauptwerke gehört. Damals *soll er* auch die schöne *Cenci*, jetzt im Palast Barberini, gemalt haben, die aber schon früher (1599.) hingerichtet worden war.

Cardinal Spinola aus Genua führte unter Pabst Urban VIII. die Aufsicht über den Bau der Peterskirche. Dieser bestellte einst ein Altarblatt bei Guido und zahlte ihm im Voraus 400 Scudi dafür. Als aber Guido das Bild wegen anderer Arbeiten nicht sogleich malen konnte, machte ihm der Cardinal Vorwürfe. Guido, empfindlich beleidigt, schickte ihm seine 400 Scudi zurück, verliefs Rom, begab sich in seine Vaterstadt Bologna, und malte dort unter anderen zwei seiner besten Bilder: den reuigen Petrus, der von Paulus getröstet wird, für die Familie Zampieri, und den bethlehemischen Kindermord für die Kirche S. Domenico. Jenes Bild ist jetzt wahrscheinlich in der Brera

zu Mailand*), dieses war in Paris und befindet sich jetzt wieder in Bologna in der Bilder-Gallerie der Akademie.

Bald erhielt Guido vom Pabste die Einladung, sogleich nach Rom zurückzukommen. Er gieng hin und wurde auf's Freundlichste empfangen. Dennoch mufste er von Neidern wieder vielfache Kränkungen erdulden; als er daher einen Ruf nach Neapel erhielt, um dort zu malen, begab er sich gerne dahin. Bald aber verfolgten ihn auch die Maler in Neapel aus Mifsgunst, ja sie mifshandelten und verwundeten sogar einmal des Nachts einen seiner Begleiter, den sie für ihn hielten. Guido liefs darauf die angefangene Arbeit liegen, und gieng nach Bologna zurück, das er nicht mehr verliefs.

Auch hier verfolgte ihn „der Neid“ wie man *erzählt*, des Albani, Ludovico Carracci und Anderer. Dennoch malte er unverdrossen fort und führte viele Bilder aus. Im Portikus des Klosters S. Michele in Bosco, den Ludovico Carracci und seine Schule mit so vielen schönen Fresken geschmückt, fertigte auch er ein Bild, das unter dem Namen la Turbantina berühmt**), jetzt aber durch die Einwirkung der Zeit und der Witterung grofsentheils zerstört ist. In jenen Zeiten malte er auch den Erzengel Michael, der den Satan besiegt, ein schönes Werk, das jetzt die Kirche der Kapuziner in Rom besitzt und wovon eine Kopie in Mosaik in der Peterskirche zu sehen ist. Vergleicht man es aber mit Raphael's Michael, der an Dante's Hölle (Gesang 23.) erinnert, jetzt im Louvre zu Paris (Nr. 1155.), so sieht man *so* deutlich, als aus seiner Kopie der Cäcilia, ja aus Allem, wie tief Guido, bei aller Trefflichkeit, unter diesem Meister steht.

Guido gründete in Bologna eine grofse Schule und starb daselbst 1642. Seine Werke sind ungemein zahlreich. Aufser den genannten soll nur noch erwähnt werden eine Himmelfahrt der Maria, welche jetzt Cardinal Fesch in Rom besitzt,

*) S. Scholler's it. Reise. I. 325. Anm. (S. 50.)

**) Scholler I. 323 f. (281. f.)

und vor allen die Madonna mit dem Leichnam Christi in der Akademie zu Bologna. Im unteren Theile dieses Bildes, der mit dem Oberen kein vollendetes Ganze ausmacht, sind die sieben Schutzheiligen der Stadt Bologna gemalt. Das Bild selbst ist ungewöhnlich grofs, sowohl in Ausdehnung, als Gehalt, und durch die wundervolle Auffassung der *Madonna* sicher als Guido's *Hauptwerk* anzusehen. Auch Göthe hat davon in seinen Briefen aus Italien gesprochen. Lesen Sie darüber Scholler's italienische Reise I. 293 ff. Minder grofsartig und dennoch trefflich ist jene Himmelfahrt bei Fesch; dem schönen, heller kolorirten *Münch'ner* Bilde Guido's sehr ähnlich, das durch den bitteren Streit, den vor Jahren v. Schelling's*) Urtheil in der Residenz darüber erregte, durch Erwiederung von Ritterhausen (?) und Anderen eine Zeit lang im Munde der geduldigsten Kunstfreunde glühte. Nach der verbreiteten Ansicht, die gegen Schelling sich erhoben, war diese seelenvolle Madonna ursprünglich zur Fahne bei'm Auszug einer Zunft bestimmt, was ihrer Schönheit nichts benehmen, doch zur Vergleichung mit dem Bilde bei Fesch dienen kann, dessen Existenz dem Akademiker verborgen blieb.

Von Guido im Allgemeinen, von der Stellung, die er in der Geschichte einnimmt, haben wir **) gesprochen, und gesehen, dafs nicht Er, wie Schelling wollte, sondern Guercino den Kreislauf der (*wiedererwachten*) Kunst in Italien „mit einer Art von Nothwendigkeit *schliefst*.“ Ziemlich bezeichnend ***) nannte Schelling den Guido den „eigentlichen Maler der Seele“, doch irrig idealisirend, so weit er dadurch

*) Phil. Schrift. I. 380.

**) In der VII. VIII, besonders in der X. Vorles.

***) Treffender selbst, als der würdige Fiorillo, der den alten Ausdruck: „Seelen-Malerei“, auf eine Reihe verschiedener Künstler anwendet. Nach I. 120. malte Raphael unmittelbar für die Seele. Nach II. 608. hatten Domenichino und Poussin „die Absicht, unmittelbar für die Seele zu malen.“ etc. —

und aus dem *unbestimmten* Gesichtspunkt, dafs die Seele die Schönheit selber ist, — jene Münch'ner Madonna als „ein Aeufserstes für die Malerei" bezeichnen wollte, „welche hier sogar das Bedürfnifs von Schatten und Dunkel abzulegen, und beinahe mit reinem Lichte zu wirken wagt." *So* wirkt sie auch anderwärts, schon in früheren, und auch da nicht blos in flüchtig gefafsten Werken. Weit anders aber wirkt, durch kräftige Farben-Stimmung gehoben, in diesem Punkte die ähnliche Gottes-Mutter bei Fesch, und nirgends ist Guido der *eigentliche* Maler der Seele in *dem* Sinne, in welchem diese die *Schönheit selber* ist. Schelling aber nennt sie so und definirt zugleich die Schönheit als „das volle mangellose Sein", *unbewufst* in ein Netz *halber* Widersprüche, durch schöne Worte, sich und seine Künstler verstrickend. Folgte aber Guido, wie nach bekannten Sagen der wohl orientirte Redner weiter angedeutet, in *weiblichen* Köpfen der florentinischen Niobiden-Gruppe oft mit halb entsprechender Freiheit; so sahen wir von dieser schon entschieden (S. 132. 208.), dafs sie keineswegs den blosen „Ausdruck der Seele" zeigt und *weder* in innerem, *noch* in historischem Sinn „ein Aeufserstes für die Plastik" ist, vielmehr einer Zeit gehört, die in der griechischen Kunst eine ältere, weit andere Periode bildet, und in keinem Bezug der Epoche des Guido in der italienischen Kunst entspricht, wodurch jener Vergleich, der noch aufserdem die christliche Ansicht, mit unkritischem *Belieben*, auf die antike Welt überträgt*), in den blumenreichen**) Abgrund der formell ansteigenden Theorie des „*seeligen*" Naturphilosophen inhaltlos zurücksinkt. Die Werke, in denen sich Guido in der *un*-

*) Was schon Rumohr (ital. Forsch. I. 143.) gegen Schelling (phil. Schrift. I. 372 f.) bemerkt hat.

**) Wie schon Cuvier in anderem Bezuge sagt: „*Schelling setze Metaphern an die Stelle der Beweisgründe und verändere, statt Begriffe zu entwickeln, Bilder und Allegorieen nach Bedürfnifs.*" Cuvier's Umwälzungen der Erdrinde. übers. v. Nöggerath. Bonn. 1830. I. 44.

mittelbaren und wirklich „äufsersten“ d. i. *extremen* Darstellung dieses Wesens versuchte, wie in der „himmlischen Seele“ der Gallerie des Kapitol's zu Rom, gehören überdies zu seinen *schlechtesten*, nicht wegen mangelnder Ausführung, sondern weil diese Skizzen von Grund aus verfehlt sind und auf *dem* Standpunkt, auf dem wir in der letzten Stunde (S. 529. f.) den Guido gefunden, auf dem sie gewählt und entworfen sind, und auch darum verfehlt sein mufsten, weil — *wenigstens* zu Guido's Zeiten, noch kein Sterblicher als *ledige* Seele in *der* Welt, die der *Künstler* anschaute, schmachtend herumirrte. Dennoch sah Guido in seinen „seeligen Seelen“, ohne Ironie, die Welt in einer Farbe an, in der sie zartfühlenden Naturen gerne in krankhaften Tagen erscheint, wo auch frische Gemüther bald rein-idealen Träumen, bald flüchtiger Sinnenlust mit Begeisterung sich überlassen. Und in der That hat, wenn ich mich recht entsinne*) Menzel, den weichen, oft hermaphroditischen Idealismus Guido's oder überhaupt den auswählenden, im Ganzen zwar ernsten, doch ruhelosen, bald Verworrenheit, bald Weitschweifigkeit liebenden Sinn, der in der Zeit der Carracci und ihrer Schule mannichfaltig wucherte, mit jenen Richtungen der neueren Romantik verglichen, denen es nicht selten mit der Bestimmtheit — an Klarheit, wie an Charakter fehlt. Selbst bei trefflicher Behandlung einzelner Glieder, bei zarter Haltung jener Sphären, die ich ihre Fleisch-Parthieen nennen möchte, wirkt diese Romantik oft „durch unzeitige Steigerung der Leidenschaft eher zurückstofsend, als anziehend.“ Auch die Theologie krämlicher Zeiten, die, mit Gewalt, entschlafene Kräfte wieder erwecken möchten, trägt solche Züge: Gelingt ihr auch, wie dem Guido in *manchem* Christus mit der Dornenkrone**), der vielbesprochene Ausdruck „der Milde, des er-

*) Ich bedauere, in dem Augenblick, wo ich auf Burg Haardt obige Worte nachträglich einfüge, Menzel's Reise nach Italien nicht zur Hand zu haben.

**) Vergl. Tieck's Novelle: Die Gemälde. Dresden 1823. S. 24.

gebenen Duldens, der himmlischen Güte und des Verzeihens, der das starrste Herz durchdringt" und das schmerzlichste Gefühl mit dem süfsesten paart; so gelingt ihr doch noch kein frischer Gedanke an den Heiland, der die Welt und ihren Schmerz in ihr selbst mit Gotteskraft *überwunden*, und die Arbeit des Geistes *vollbracht* hat. Aehnlich Guido, dem zur Entschuldigung dient, dafs in seiner Sphäre diese Aufgabe wenigstens nicht leichter ist, als in der Theologie die ähnliche. Bisweilen zwar wird er, auch sich selbst überraschend, grofs, kraftvoll, fast gewaltig, wie in dem *All*-umfassenden, durch Liebe verklärten Triumphe der unermefslichen Qual seiner bolognesischen Madonna. Denn diese athmet mehr als *Seele*, sie athmet *Geist* und *Wirklichkeit*. Im Ganzen aber erreicht Guido's Begeisterung niemals die Höhe der vollbrachten, *allgegenwärtigen* Wahrheit. Meist bleibt sie nur im Sehnen, ihre Erfüllung in — guter Hoffnung und ihre Krankheit ist die, dafs sie jene unbestimmt unendliche, weil sehnende, darum noch einseitige Weltanschauung als die wahrhafte und heilige behandelt. Es fehlt ihm an Ueberblick. Seine Komposition ist schwach die Zeichnung jedoch im Durchschnitt *ziemlich* richtig und edel: er bildete sie fleifsig nach der Antike. Sein Kolorit hingegen ist gewöhnlich zu weich, zu mürbe; die Italiener bezeichnen den Charakter desselben mit dem Ausdruck *morbidezza* *). Seine *Gedanken* sind lebendig, hochfliegend, oft eilig, selbst flüchtig; seine Werke meist fleifsig ausgeführt, nur in seinen späteren Jahren *malte* er gerne flüchtig, wie er dachte, weil er damals vieles Geld bedurfte, um seine leidenschaftliche Neigung zum Spiel zu befriedigen. Er verspielte an Einem Abende 4000 Pistolen. Man kann sich den-

*) Ueber dieses „leicht vergängliche Fleisch" s. Karl Ludwig Fernow über den Begriff des Kolorits, in dessen Römischen Studien Th. 2. S. 204. Zürich 1806. 8. und nach ihm, ohne Anführung seiner unmittelbaren, damals nagelneu gefafsten Quelle Schelling in seiner 1807. gehaltenen Rede in dessen phil. Schrift. I. 380.

ken, dafs seine Arbeiten gut bezahlt wurden, weil er solchen Aufwand machen konnte, *das heifst*: man sieht, *welche* Anerkennung das neue Aufflammen der entfliehenden Idealität und Anmuth in Guido wieder gefunden.

Francesco Albani, den wir als Guido's Nebenbuhler kennen gelernt haben, war 1578 in Bologna geboren. Auch er bildete sich Anfangs unter Calvart, dann unter den Carracci. Mit Guido und Domenichino gieng er, wie schon gesagt, in den Jahren 1611 oder 12 nach Rom, wo er mehrere Werke für Kirchen und Privat-Männer ausführte. Er ist in hohem Alter 1660 gestorben. Seine Hauptstärke bestand in der Darstellung leichter, gefälliger Gegenstände. Tiefe religiöse Vorstellungen wollten ihm nie gelingen, um so mehr aber heitere mythologische Scenen, mit Nymphen, Göttinnen und Amoretten. Gewöhnlich setzte er diese Figuren in Landschaften, die er auch wohl darzustellen wufste. In solchen heiteren Scenen ist er von keinem späteren Künstler übertroffen worden.

Der dritte unter den drei jungen Malern, die dem Annibale Carracci nach Rom folgten, war Domenichino. Sein eigentlicher Name ist Domenico Zampieri. 1581 wurde er in Bologna geboren. Auch er gieng aus der Schule des Calvart in die der Carracci über. Bei den Studien nach den besten Mustern, die er unter denselben machte, beobachtete er aber auch mit grofser Sorgfalt die Natur. Sein ganzes Leben lang blieb er ein treuer Freund des Albani, der in der Kunst, wie im Leben, seine ergänzende Seite, sein anderes Ich war. In Rom liefs Annibale Carracci sich von ihm bei seiner grofsen Arbeit im Palast Farnese unterstützen. Auf Empfehlung des Annibale malte Domenichino auch ein grofses Freskobild, die Geifselung des heil. Andreas, in einer Kapelle der Kirche *S. Gregorio* am Coelius in Rom, und da durch dieses Bild sein Ruhm gestiegen war, trug ihm Cardinal Odoardo Farnese eine andere grofse Freske in seiner Abtei zu Grotta ferrata auf. Dann malte er für die Kirche

della Carità sein berühmtestes und bestes Oelgemälde, die Communion des heil. Hieronymus. Er hatte dieses Bild für 50 Scudi übernommen, blos weil er hoffte, sich damit einen Namen zu erwerben, und er vollendete darin ein sehr vorzügliches Werk. Allerdings ist die Anordnung in diesem Bilde ganz so, wie in dem des Agostino Carracci zu Bologna, welches denselben Gegenstand behandelt, doch zeigen sowohl manche Aenderungen im Einzelnen, als die vollendete Ausführung, dafs Domenichino die Darstellung des gegebenen Stoffs gleichsam von Neuem schuf. Unerachtet seiner Trefflichkeit hatte dieses Bild dennoch von den Malern in Rom, die den Künstler beneideten, den heftigsten Tadel zu erfahren. Der geistlose Lanfranco liefs sogar das Bild des Agostino Carracci in Kupfer stechen und die Kupferblätter in Rom vertheilen, damit man sähe, dafs die Erfindung in dem Gemälde des Domenichino nicht von diesem selbst, sondern von seinem Lehrer herrühre. Erst in späteren Zeiten wurde das Werk des Domenichino in seinem Werthe anerkannt, und man hielt es dann nach Raphael's Transfiguration für das beste Gemälde in Rom — ein Urtheil das freilich übertrieben ist. Jetzt ist dieses Bild in der vatikanischen Gallerie.

Nachdem Domenichino noch mehrere Werke in Fresko und Oel zu Rom ausgeführt, erhielt er einen Ruf nach Neapel und gieng 1629 dahin. Auch dort verfolgte ihn der Neid der jämmerlichsten neapolitanischen Maler, die ihn mit Drohungen aus ihrer Hauptstadt zu verscheuchen suchten. Wirklich gieng er auf eine Zeitlang nach Rom zurück, dann aber wieder nach Neapel, wo er 1641, vielleicht an Gift, gestorben ist. *)

*) Vergl. Fiorillo II. 802 ff. 586 ff. In Rom trägt man sich noch mit der Sage, den Domenichino habe der Tod daselbst ereilt, als er in der Kirche Santa Maria in Trastevere mit der Ausmalung der Kapelle York, deren Bau er geleitet, beschäftigt war. Noch ist ein Engel von ihm an der sonst unbemalten Decke dieser Kapelle zu sehen, und an der Decke der Kirche eine himmelfahrende Madonna, die ich weiter unten anführe. (S. 565.)

Der giftigste Gegner des Domenichino, Giovanni Lanfranco war 1580 in Parma geboren. Agostino Carracci war sein Lehrer; er studirte aber auch fleifsig die Werke des Correggio in seiner Vaterstadt. Auch ihn brauchte später Annibale Carracci als *Gehilfen* bei seinen grofsen Arbeiten im Palaste Farnese in Rom. Das Hauptwerk des Lanfranco ist die Kuppel der Kirche S. Andrea della Valle, in Rom, unter welcher Domenichino die Ecken der 4 Pfeiler malte. Um diese Arbeit, die ihm früher versprochen war, entzweite sich Lanfranco mit Domenichino, der später einen Theil derselben übernahm. Die Werke des Lanfranco, wie sehr Fiorillo sie auch rühmt, sind immer gemein und geistlos, wie sein Leben. Er ist ein idealisirter und *verkehrter* Caravaggio auf die schwächlichste Art. Seinen gröfsten Ruhm suchte er in Darstellung — von Glorien, wie jener in der Darstellung gemeiner Natürlichkeit und wie dieser ein Raufbold, war er im Leben voll Neid und Feigheit.

Von weit höherem Talent war Giovanni Francesco *Barbieri*, der 1590 in dem Städtchen Cento bei Bologna geboren war und gewöhnlich unter dem Namen Guercino (der Schielende) da Cento vorkommt. Er hat in Venedig nach den Werken des Tizian studirt. Als sein Hauptvorbild aber, wie er sagte, als die beiden Brüste, aus denen er die erste Milch seiner Kunst gesogen, betrachtete er einige Arbeiten des Ludovico *Carracci*, die zu dessen besten gehören. Als er schon berühmt geworden war, berief ihn Pabst Gregor XV. 1620 nach Rom, ihm eine grofse Arbeit aufzutragen, deren Ausführung aber durch den baldigen Tod des Pabstes rückgängig wurde. Damals malte er in Rom einige Decken, besonders seine Aurora, ein Gegenstück jener Guido Reni'schen, in der Villa Ludovisi und die berühmte kolossale Grablegung der heil. Petronilla, welche gegenwärtig das Hauptstück der kapitolinischen Bilder-Gallerie ist. Ehemals war sie im S. Peter, wo jetzt eine musivische Kopie derselben. Göthe fand sie auf dem Monte Cavallo. Dieses Werk leidet an dem Fehler der *doppelten Handlung*. Seine beiden Glieder sind aber, fast wie

in wesentlich anderem Stile die Glieder in Guido Reni's bolognesischer Madonna, trefflich ausgeführt. Aber *diesen* Mangel hebt ihre Trefflichkeit nicht auf. Er ist gröfser selbst, als der ähnliche in Tizian's vatikanischem Bilde, überhaupt ein Fehler, der für *diese* Zeit, wo er nicht selten vorkommt, fast charakteristisch ist und, wenn man die Nachblüthe der Kunst mit ihren Anfängen vergleichen soll, an die einzeln stehenden Gestalten älterer Gemälde, doch nur *entfernt* erinnert. Denn in diesen entspricht das Einfache, Symmetrische, Pyramidale der losen Gruppirung der zarten Ruhe des Ganzen. (S. 459.)

1626 gieng Guercino nach Piacenza, eine dortige Kuppel zu malen. Nach dem Tode des Guido Reni liefs er sich in Bologna nieder, wo er auch 1666 gestorben ist. Er soll über 600 Altarblätter und 150 grofse historische Bilder gemalt haben, ohne die Kuppeln und kleineren Bilder. Zu seinen schönsten Werken in Italien gehört noch die Hagar, wie sie von Abraham in die Wüste gestofsen wird, jetzt in der Brera zu Mailand. Guercino ist in Zeichnung, Kolorit, Ausdruck, auch wohl in Komposition, kurz in vieler Hinsicht, oft *noch* ein grofser Meister, kümmerte sich aber, wenn er leichthin arbeitete, mehr um Wahrheit, als um Korrektheit und Adel.

Um die Periode, die er beschliefst, in ihrem *ganzen* Verlaufe zu verfolgen, müssen wir seine Stellung und die Künstler, die wir nach Guido genannt, bestimmter würdigen. Unter diesen vertraute sich besonders Albani dem Zierlichen, Weiblichen, leicht Gefälligen, wufste aber weder das kräftige, inhaltvolle Wesen, welches manche Werke der Carracci auszeichnet, noch die hohe, seelenvolle Idealität Guido Reni's zu erreichen, wornach er auch nur wie im Vorübergehen strebte. Vielmehr spielt er gerne auf der Oberfläche des Lebens, doch in heiteren, fast *idyllischen Empfindungen* und erinnert in *so fern*, falls die Vergleichung seiner Zeit mit der alexandrinischen der Griechen durchgeführt werden *sollte*, an die Epoche des Bion und Moschos, die wir in diesem Sinne (S. 256.) schon kennen. Denn in der italischen

Malerei tritt, wie in der griechischen Poesie, *diese idyllische Gattung*, bei dem natürlichen Gang der Kunst-Entwickelung, erst spät in volle Blüthe. —

Mit erfindungsreichem Zartgefühle strebte Albani*) einen edleren Gegensatz, als Arpino, den er bei Weitem übertraf, gegen Amerigi da Caravaggio zu bilden. Dieses Ziel erreichte er vollkommen. Denn statt dem Caravaggio an die Seite gestellt zu werden, vertritt er, wie mir scheint, eine zum Theil ergänzende Richtung gegen Domenichino, den er, wie Sie wissen, mit unbefangenem Gemüthe, und weil beide im Leben, wie in der Kunst ungleichnamige Naturen waren, vorzüglich liebte, wie eine heitere, schmucke Jungfrau einen ernsten, etwas trübsinnigen, doch phantasiereichen, in mancher Beziehung helldenkenden, fast in Allem tiefer fühlenden Mann. Albani hat etwas *Sanguinisch*-Phlegmatisches, und wurde sehr alt, Domenichino etwas *Melancholisch*-Cholerisches, tief Empfindliches, und wurde viel angefeindet. Ihre gegenseitige Freundschaft ist ein schönes Zeichen in dieser neidvollen Zeit. Albani's Werke sind zierlich und leicht, die des Domenichino ernst, auch schweerfällig. Jene zeigen mildere Behandlung, diese mehr Kraft im Ausdruck, eine fast schon düstere, doch immerhin reale Gediegenheit. Aber ihre Wahrheit und Natürlichkeit ist nicht selten durch eine gesuchte (abstrakte) Erhabenheit getrübt. Denn gesucht scheint das Erhabene überall, wo die Haltung des Ganzen mit einiger Beklommenheit behaftet ist, aus welcher sich der Geist des Künstlers, weil er sich beengt, ja gedrückt fühlt, emporzuwinden blos strebt. Diese Beklommenheit gewinnt indeſs bei Domenichino, zumal in seinen Johannes-Köpfen, oft den tief ernsten Ausdruck sehnender Begeisterung, rührender Wehmuth. Das Auge des Jünglings „der das Göttliche auf Erden gesehen, als Freund umarmt, als Lehrer verstanden hatte," wird, zum Himmel gewendet, „Wiederschein einer

*) Fiorillo II. 542. Göthe Winkelmann und sein Jahrhundert. S. 170 ff.

entschwundenen Vergangenheit"*). Durch solche Kraft edlen Ausdrucks erhebt sich Domenichino über Albani und erinnert, doch nur indem eine grofse Vergangenheit sein Sehnen stillt, an Guido, der freieren Sinnes in eine ideale Zukunft hinüber zu schweifen droht. Wenige Werke Domenichino's, wie seine Himmelfahrt der Mutter Gottes in *Santa Maria in Trastevere* zu Rom, die zu seinen späteren Arbeiten gehört, nähern sich sogar dem idealeren Stile Guido's, doch nur von Ferne, — wie wenige frühere Arbeiten des Letzteren der Manier des Caravaggio. (Albani überlebte sich.)

Andere, die wir zum Theil vorhin genannt, Caravaggio und Arpino etc. sind mehr Techniker, als Künstler. Zwar hatte der erstere künstlerisches Talent, doch fügen sich beide nur darum in die Reihe der *Künstler*, weil die Kunst in *dieser* Periode nur das schwache Leben eines *Erschöpften* führte, der aus dem Scheintode auf kurze Zeit wieder aufgewacht ist. Oder umgekehrt: eben diese krankhafte Stimmung der Zeit trug dazu bei, dafs Talente *jener* Art in der Eitelkeit des Effektes, gefallsüchtig, untergiengen. Wie in so fern Albani, als edlere Gestalt, dem Caravaggio, steht Domenichino übersiegend der Schule des Arpino gegenüber. Die seichten Idealisten dieser Schule verschwanden unter dem Fluge Guido Reni's; die Rohheit des Caravaggio wie die Gloriensucht des Lanfranco unter der Naturwahrheit des Domenichino. Albani spielt nur im Glanze der unmittelbaren Empfindung und heiteren Weltanschauung, Guido schwebt als eine höhere, selbstbewufstere Natur über ihm und seinen Mitschülern. Kein Einzelner unter diesen bietet seiner reinen, hohen Einseitigkeit das *volle* Gegengewicht. Selbst Domenichino scheint, ihm gegenüber, mehr zu schweerfällig, als gleich gewichtig. Fast *alle* Maler dieser Schule, die einer anderen Richtung, als Er und Albani folgten, bilden zusammen seine ergänzenden Glieder. Für sich allein ist Domenichino dafür zu ge-

*) Vgl. Tieck's Novelle: Die Gemälde. Dresden 1823. S. 63.

drückt. Guido ist vielleicht unter allen am wenigsten eklektisch, doch von Auswahl nach gegebenen Mustern keineswegs so frei, um dadurch einen reinen Gegensatz gegen Domenichino zu bilden, der aus Unbefangenheit und mit der unschuldigsten Absicht und Ueberlegung, älteren Vorbildern so weit nur möglich folgte. Lanfranco hätte sich nicht blos an sein Abendmahl des sterbenden Hieronymus halten dürfen. (S.561.) Domenichino blieb in der Entsagung auf eigene Erfindung auch sonst sich treu. Auch der Simson des Ludovico Carracci, der das Haus der Philister stürzt, im Palast Rospigliosi zu Rom, zeigt auf der Linken des Beschauers eine Neben-Gestalt, welche deutlich an Domenichino's Sibylle im Palast Borghese erinnert. Leicht wäre es, solche Parallelen in ganzen Reihen aufzuführen: es genügt, zu bemerken, welcher *Sinn* für *Wahl*, welche *Angst in Bildung neuer Gestalten* diese Periode erfüllte.

Kann man in dieser trüben Zeit, in welcher, auf verschiedene Weise, Viele Wenigen gegenüber stehen, von einer Art Nothwendigkeit sprechen, mit der sie am Ende Alle auftraten; so sieht man die Schule der Carracci nach der doppelten Richtung sich entfalten, die wir bei Albani und Domenichino und schon vorher kennen gelernt. Guido, der die eine, die ideale Richtung *des Tages* verfolgte, bildet durch die Höhe, auf die er sich emporhob, zugleich einen Gegensatz gegen seine Anfänge: gegen seine Lehrer und Mitschüler. Da unter diesen auf der anderen Seite Keiner ihm völlig gewachsen, und noch weniger irgend einer im Stande war, seine Richtung mit der entgegengesetzten vollständig zu versöhnen; so mufste, weil selbst die entfliehende Kunst nichts halb thut, noch Ein Meister auftreten, der die ersten Anfänge dieser Periode im Zwielichte des Schmerzes ihrer Entzweiung und Verkümmerung in sich wieder darstellt, über den Spaltungen seiner nächsten Vorgänger gleichsam oscillirend schwebt, und die letzten Athemzüge auffängt, in denen die scheidende Grazie ihr halberwachtes Leben wieder aushaucht: so nämlich, dafs

alle diese Meister zusammen, deren Werke die Paläste Rom's erfüllen, nur ein nächtliches Schattenbild der Hoheit und Grazie geben, die die frühere Kunst entwickelte.

Guercino hält im Ganzen diese innig-eigenthümliche, wie die Schule sagen würde, subjektive, er hält, düster, *diese* letzte, — eine verkümmerte Mitte der verschiedenen Haupt-Richtungen, auf deren Stufen der Geschmack des müden Tages sich noch bewegen konnte, und wie er die Morgenröthe in der Villa Ludovisi malte, ist er selbst gleichsam ein Spiegel der Abendröthe seiner wieder erwachten Kunst. Jene Aurora zeigt am sprechendsten sein Verhältnifs zu Guido: man kann sie in Rom leicht mit Guido's Bild vergleichen, das im Garten-Saal Rospigliosi den Anbruch des Tages auf halbidealere Weise behandelt. Aber man täuschte sich, als man in ihm den reinen Gegensatz gegen Guido suchte: weniger, weil dessen Kunst anmuthreicher ist, vielmehr weil in Guercino die Kehrseite des *Gründers* dieser Periode, des Ludovico Carracci, treu sich darstellt und die hohe Einseitigkeit der Richtung, welcher Guido folgte, wie die frisch begeisterte Sinneszartheit, die diesen oft noch ungehemmt regierte, nicht mehr zu erwarten ist. Guercino schwankt daher, scheint mir, zwischen der feineren idealen Haltung, die in Albani's Werken nur spielte, in Guido's edleren Gestalten herrschte, und zwischen der ausdrucksvollen, sachtreu verständigen Manier des Domenichino. Dieser konnte sich an Albani's Spielen ungetheilt erfreuen; sie boten *seinem* Ernste die ergänzende Seite. In Guercino's Seele mufsten sie eher wehmüthige Stimmungen wecken, wenigstens jene Saite anregen, die wir oben flüchtig mit dem Ausdruck subjektiv bezeichneten. Dennoch konnte Guercino niemals in die eigenthümliche und gesuchte Halb-Sentimentalität verfallen, die um Guido's kapitolinische „Seele“ schwebt. Er hat aber auch nie so grofsartige Madonnen gebildet, als dieser in dem Gemälde der Akademie zu Bologna. Im Allgemeinen liebte Guercino eine stärkere *Bewahrung* der Wirklichkeit, (stärkere

Realität und Wahrheit), weniger Flüchtigkeit, als Guido. Und schon Fiorillo (II. 634. 542.) bemerkt, dafs auch er in den Werken seiner sog. ersten Manier grofse Aufmerksamkeit auf Caravaggio's Effekte gewendet. Caravaggio wufste aber die Natur blos nachzuahmen, nicht darzustellen: verstand blutwenig (S. 551.) von Giorgione's Naturwahrheit, nichts von der grofsen Weltanschauung Tizian's. Guercino aber *liebte* diesen und wenn er irgendwo das Kolorit und die Naturtreue des Caravaggio verräth, zeigte er doch wieder die edlere Wahrheit des Ausdrucks, die manche Werke Domenichino's charakterisirt, nähert sich in späteren Arbeiten dem Guido und empfiehlt sich durch jene Innigkeit, die zwar mehr erwarten läfst, als giebt, mehr der Zukunft und Vergangenheit (S. 565.), als der Gegenwart nachsinnt, aber in *diesem* Sinne Alles Wirkliche ideal durchdringt. Im Leben, wie in der Kunst auf sich zurückgezogen, doch im Geiste seiner Zeiten Alles Gute prüfend, gleicht er in manchem Zuge seinem Verehrer Seume, der in *anderer* Sphäre eine eigene Gattung des Lebens redlich abschliefst, an inniger Düsterkeit des Ausdrucks mit ihm wetteifert und die volle, biedere Stärke des Schmerzes über den Untergang seiner Ideale, nur unsichtbar auf die Zukunft wirkend, in tiefster Seele birgt. Und doch steht Seume seiner Zukunft, der edle Guercino seiner Vergangenheit näher. Diese war damals, wie zu Seume's Zeiten jene, gröfser. Mag Fiorillo (II. 663.) das letzte Auflodern der alten Flamme erst in Marco Antonio Franceschini (1648 —1729), im Zeitalter des Giordano und Gaulli suchen; diese Alle sind zu unbedeutend und das Grofse, was die Carracci neu begonnen, schliefst sich in Guercino still entscheidend ab. Keiner aber dieser Meister lebte *ungetheilt in jener* Glorie der Kunst, welche den ganzen Himmel gegenwärtig macht. Raphael's *Epoche hatte das Geheimnifs der Grazie* gelös't. Nach ihr hat kein bildender Künstler des Landes jenen Zwiespalt zwischen Ideal und Wirklichkeit völlig wieder überwunden. Dadurch wurde dieser Zwiespalt das deutlichste Zeichen des Verfalles der bildenden Kunst:

nach den letzten, halb glücklichen Versuchen seiner Ueberwindung, durch Guercino, gieng er in Zerrissenheit über. *Wo aber Gefühl und Verstand entzweit, Himmel und Erde auseinander gerissen sind*, in den Zeiten, die uns zunächst beschäftigen werden, *da zieht die Kunst aus den Werken, denen sie ihren Namen leiht, sich zurück*: Sie weicht schon, wo diese Entzweiung nur einigen Platz greift, wenn auch jeder einzelne Theil, selbst die äufsere Verbindung noch so künstlich behandelt ist. Denn die Kunst will die Wirklichkeit, indem sie jede Gemeinheit besiegt, als Wirklichkeit der Idee anschauen, nicht in ungestilltem Durst und Sehnen nach der Idee, — nicht im Ideale, leben, will die Sprache der *Grazie* werden, die Sprache, in der, allgegenwärtig, die Religion der Menschheit ihre Lebens-Geheimnisse zur Anschauung ruft, da der lebendige, in Liebe werkthätige, in Wahrheit freie Glaube die Offenbarung Gottes *in Allem* findet, was Recht hat, selbstständig, mithin Gegenstand der Kunst zu sein. (S. 337. 399.)

nach dem letzten Falle gänzlichen Verstehen seiner Ueber-
wältigung durch Unterricht [illegible] es in Wirklichkeit aber
[illegible] über [illegible] und Verstand [illegible] Humor und Ernst
durcheinander [illegible] in den Zeiten, die uns zunächst
[illegible] werden, [illegible] Kunst um den Preis,
dessen sie ihren Namen [illegible], sich [illegible]: sie weicht schon
wo diese Entzweiung nur einigen Platz greift, wenn auch
jeder einzelne Theil, selbst die äussere Verbindung noch so
kunstreich behandelt ist. Denn die Kunst will die Wirklich-
keit, indem sie jede Gemeinheit besiegt, als Wirklichkeit der
Idee anschauen, nicht in ungestilltem Durst und Sehnen nach
der Idee, — nicht im Streite leben, will die Sprache der
[illegible] werden, die [illegible], in der allgegenwärtig die
[illegible] der Wesenheit ihre [illegible] Geheimnisse und An-
schauungen [illegible] in der [illegible], in Liebe [illegible], ist
[illegible] ein [illegible] Dämmerung [illegible]
[illegible] Gegenstand der
Kunst werden. ([illegible])

XII.

Die neuere Kunst in Italien.

Verfall der Kunst. Nachfolger der Carracci. (Sasso Ferrato. Carlo Dolce.) Streben nach Grofsartigkeit. Sogenannte Rhopographen und Rhyparographen. Bambocciaden. Bildnifs-Malerei etc. Die Schüler des Pietro da Cortona und Bernini. Zustand der italienischen Malerei vor Mengs. Winkelmann. Batoni. Raphael Mengs. Zustand der Kunst und ihrer Beurtheilung nach Mengs. Lessing.

Malerei: G. H. und J. H. W. Tischbein. Ph. Hackert. Angelika Kaufmann. Asmus Jacob Carstens.

Plastik: Cavaceppi. Canova. Thorwaldsen. Rauch. etc.

Neuere Maler in Rom: Reinhardt. Führig. etc. Veit. Schnorr. Koch. etc. Overbeck. Camuccini. Podesti. Minardi. Sabatelli. Benvenuti. Nenci. Landi. Pelagi. Häyez. Goghetti. Cavalleri. Bisea. Calliano. Sessa. Foggia. Vivo. Guerra. De Laurentis. Carta. etc. Pinelli. Bewufstsein der Italiener über ihre Kunst. Akademieen. Gallerien. Leben und Treiben der Maler in Rom.

Schlufs.

Nun ist der Vorzeit hohe Kraft zerronnen,
Man wagt es, sie der Barbarei zu zeihen.
Sie haben enge Weisheit sich ersonnen:
Was Ohnmacht nicht begreift, sind — Träumereien.
Doch, mit unheiligem Gemüth begonnen,
Will nichts, was göttlich ist von Art, gedeihen.
Ach, diese Zeit hat Glauben nicht, noch Liebe,
— Wo wäre denn die Hoffnung die ihr bliebe?

Diese Worte August Wilhelm Schlegel's an die südlichen Dichter führen auf die Zeit, die uns zunächst beschäftigt. Die Nachblüthe der Kunst seit der Epoche der Carracci, war, wie Sie wissen, von kurzer Dauer. Ihre Meister erhoben sich über die eitle, geistlos nach Anmuth und Seele buhlende Gefallsucht des Arpino, wie über die absichtliche Rohheit und wilde Lust der Natur-Malerei des Caravaggio. Sie empfahlen sich nur durch besonnene *Nachbildung* und Wieder-Aufnahme dessen, was in That und Wahrheit schon gegeben war und durch jene *Verklärung*, die den reinsten Charakter ihrer verschwebenden, in sich noch befangenen (d. i. subjektiven) Idealität in vielen Werken Guido Reni's ausspricht. Jener schnelle Verfall der künstlerischen Thätigkeit lag daher mehr in der Natur der Sache, als in den äufseren Hindernissen, die ihn begleitet haben: er bildete in der allgemeinen *Harmonie* des Geistes, welche sich in der Entwickelung der Kunst zeigt, eine gröfsere *Pause*, als jene war, die nach Raphael und Tizian eintrat.

Man erzählt sich, dafs die berühmtesten Nachfolger der Carracci sich wenig bekümmert hatten, gute Schüler zu

ziehen. Dies lag theils in der Freiheit ihres Geistes, mit welcher sie den Künstler als einen selbstthätigen Schöpfer betrachteten, theils in ihrer Fahrläfsigkeit und Eifersucht, indem sie, wie vorzüglich Lanfranco, mehr für sich als für das Allgemeine Bedacht nahmen. Zwar hatte namentlich Guido Reni sehr viele Schüler, aber als *Lehrer* zeichneten sich vielleicht nur Albani und Guercino noch vortheilhaft aus. Dennoch vermochten sie nicht, ihres Gleichen zu bilden. Unmittelbar nach Guercino sank die Kunst von Neuem, nachdem sich in Bologna durch die Carracci die blühendsten Künstler dieser späteren Periode gebildet hatten.

Unter Allen, welche aus der Schule des Domenichino, Guido und Albani hervorgiengen, ist Gian Battista Salvi genannt il Sasso ferrato der einzige, den wir nennen wollen. Er wird gewöhnlich zur römischen Schule gerechnet, wie Carlo Dolce mit welchem er oft verglichen wird*), zur toskanischen. Beide gehören zu den Meistern, die im Ganzen weder unbedeutend, noch genial, völlig dazu geboren sind, eine grofse Menge zu erfreuen, ohne das Urtheil gründlicher Beschauer wahrhaft zu befriedigen. Beide lassen oft kalt, doch streben beide redlich und mit Talent nach Anmuth: Sasso Ferrato ziemlich einfach nach dem edelsten physiognomischen Ausdruck, Carlo Dolce in sanfter Schweermuth häufig gekünstelt. Jener sucht ein lieblich mildes Kolorit. Dieser scheint voll Schüchternheit den Himmel zu betrachten, als wäre er zerbrechlich, und die Welt als glatt und lackirt. Jener war ein guter Maler für kindlich häufsliche Andacht. An diesem gieng ein trefflicher Porzellan-Maler verloren. —

Nach dem Zeitalter des Guercino erzeugte die Sucht nach Neuheit und Erfindung, der es an der Kraft gebrach, sich wirklich hervorzuthun, so wie die Trägheit und Eilfertigkeit,

*) Sasso ferrato geb. 1605. S. Fiorillo I. 190. und S. 191 mit 424. Carlo Dolce 1616 st. 1688. Vergl. Lanzi B. I. 213 in Wagners Uebersetzung. S. Scholler it. Reise II.

welche die Anstrengung und Bildung vermeidet, die die Kunst erfordert, eine Menge verschiedener *Manieren*, durch welche der neue und gröfsere Verfall der Malerei immer empfindlicher und sichtbarer beschleunigt wurde.

Schon früher hatte sich bei der *Vielseitigkeit* der künstlerischen Leistungen, auf welche später ein unverkennbarer *Eklektizismus* folgte, jenem verkehrten Streben nach *Grofsartigkeit*, das unter vielen Nachahmern Michel-Angelo's eingerissen war, eine andere Richtung entgegengebildet, die sich an der Darstellung *untergeordneter Dinge* erfreute. (S. 529.)

Auch die kleinlichsten Gegenstände haben unter den Händen der früheren Meister, welche sie in ihrem wahren Wesen darstellten, in der malerischen Behandlung künstlerische Bedeutung gewonnen. Die Neigung, die sich auf solche gewendet, nahm allmählig überhand: für sie sprach selbst die Anschauung der Arabesken in den Logen des Vatikan. Aber die Aufnahme solcher und anderer Vorstellungen in die Kunst überschritt bald die Gränzen des reinen Geschmacks. Man wendete sich — nicht blos in Deutschland — auf Gegenstände, die in ihrer Darstellung nicht immer ein Recht haben, selbstständig zu sein. Damals entstanden in mehreren Ländern Europa's mit den sog. *Rhopographen* auch die *Rhyparographen*. Unter den ersteren verstehe ich im *engeren* Sinne jene Meister, die bei wahrhaft malerischer Behandlung in der Darstellung solcher Kleinigkeiten des Lebens (ῥῶπος) die Selbstständigkeit ihres Inhalts und die Würde der Kunst nicht aus dem Auge verloren. *Rhyparographen* aber heifsen vorzüglich jene, welche in der Darstellung solcher Gegenstände die gemeine Wirklichkeit ohne selbsständigen Inhalt und mit einer eigenen Lust an ihrer Gemeinheit (ῥυπαρὸς) nachahmten.

Die eigentlichen *Rhopographen* wufsten auch dem unerheblichsten Gegenstand das Siegel (ῥύπος), den Adel, des Geistes aufzudrücken und selbst in die Darstellung gröfserer

und heiliger Gegenstände, unbeschadet der Sache, einzelne Gemeinheiten aufzunehmen, nach jener Art, welche z. B. Rembrandt (1606 + 1674) in seiner Bergpredigt der Gallerie des Cardinal Fesch zu Rom an den Tag legt, ohne jedoch immer die Kraft jenes Geistes in sich zu tragen, der, fähig, in der bestimmtesten Begränzung Alles zu geben, früher in der deutschen Baukunst die sog. gothischen Fratzen erschuf.

Im Ganzen stellt man den Ropographen dem Megalographen d. h. dem *Historien-Maler* zur Seite. Jener giebt, so fern er Künstler ist, selbst in dem geringfügigsten Gegenstand eine schöne, gerundete Welt im Kleinen: einen ungestörten Mikrokosmus in jeder endlichen Gestalt, die er selbstständig darzustellen liebt. Man verfolgte indefs diese Richtung immer weiter und trieb sie in's Burleske.

Die komische und burleske Manier der Darstellung einzelner, wahrhaft gemeiner Gegenstände ist in Italien und Deutschland etc. unter dem Namen der *Bambocciaden-Malerei* bekannt. Peter von Laar, welcher (geb. 1613.) lange in Rom als ein angesehener Künstler und genauer Freund des Sandrart, Poussin und Claude Lorrain lebte, gab mehr durch seine verwachsene Gestalt, als durch seine Werke diesem Namen seinen Ursprung. Wegen seiner Gestalt wurde er il Bamboccio genannt. Der Bambocciaden-Maler ist ein beschränkter *Rhopograph.* Denn dieser giebt nicht blos Bambocciaden, sondern „Blumen-, Frucht- und Dornen-Stücke" und was sonst im Kleinen die Natur und das Leben bietet. Er giebt „landschaftliche und andere Vignetten, Still-Leben" und Alles, was der höchsten Besonderheit des Daseins einfach zugehört.

Diese Richtungen waren indefs keine blosen Hemmungen in der Kunstgeschichte: Sie zeugen vielmehr von der Allfähigkeit der Kunst, Alles „in Wein und Brod" ihres Geistes zu verwandeln, von jener Allseitigkeit der künstlerischen Thätigkeit, deren äufserste Entwickelung nothwendig war, ob sie gleich ihrem Verfall zum Theil vorausgieng und diesen

begleitete. Schon die Alten erkannten Letzteres an. Es lag in der Geschichte der Zeiten, dafs alles Sinnliche ungebändigt frei wurde, dafs selbst die *Kunst* von der *Kirche* mehr und mehr sich abtrennte und ausschlofs. (S. 529 f.) Aber nach und nach verloren auch die Darstellungen des Mannigfaltigen und Individuellen ihre Lebensfrische und jener tiefe Drang, das Allgemeine in grofsartigen Gestalten darzustellen, entbehrte bald der inneren Gewalt des Geistes, von der er ausgieng. Das Dasein dieser beiden Richtungen war nicht Ursache und Wesen, nur Symptom und Folge jenes Verfall's. In unserer encyklopädischen Zeit, wo neue Kräfte schwankend sich regen, könnte die *Genre-Malerei* ein Symptom sogar des Aufkeimens werden, selbst die rhopographische.

In Rom war im 17ten Jahrhundert, nach Göthe's Winkelmann, aus begreiflichen Gründen, unter den Italienern die *Bildnifs-Malerei* sehr unbedeutend, während daselbst Van Dyk, von dem man viele Werke in Italien sieht, als Niederländer (geb. 1598. st. 1641.) vorzüglich durch *sie* glänzte*).

Dagegen blühten um die Mitte des 17ten Jahrhunderts in Europa überhaupt grofse *Landschafts-Maler*. Die Künstler, welche aus allen Ländern Europa's nach Italien zogen, hatten in diesem Felde besonders Tizian's Leistungen vor Augen. (S. 535.)

In Rom haben sich damals vor Allen *fremde* Künstler ausgezeichnet. Selbst mehrere *genuesische* Maler gelangten allmählig auch hier, wo sie eigene Schulen bildeten, zu einigem Ansehen. Ihre Arbeiten verbreiteten sich, wie diejeni-

*) Der Porträtmaler Scipione Pulzone, ein Neapolitaner aus Gaëta, welcher (Fiorillo I. 160.) zur römischen Schule gerechnet wird, suchte den Mangel an Genie, nicht ohne Talent, durch Fleifs in seinen Werken zu verfolgen, und seine südliche Natur durch Nachahmung nordischer Meister gegen den Geschmack seiner Landesgenossen auszubilden. Er malte sogar in die Augensterne seiner Portraite die Fenster und andere Gegenstände, die sich darin abspiegeln. (Geb. 1572. starb 1600.)

gen vieler anderen Künstler, über mehrere Zweige der Malerei.

Die Schule des Sacchi (1599. st. 1661.) zu Rom wurde durch Carlo Maratta, die Schule des Pietro Berettini von Cortona (1596. st. 1669.) durch Ciro Ferri (1634. st. 1689.) erneuert. Ueber diesen erhob sich nach dessen Tode — mit Heiterkeit Carlo Maratta (1625. st. 1713.), der aus der Schule des Albani hervorgegangen war*) — eine schwache Gestalt, zum angesehensten Maler der römischen Schule.

Nicht ohne Erfolg strebte damals Bernini, den Sie als Maler, Bildner und Baumeister kennen, den *Genueser* Giovanni Battista Gaulli, der unter dem Namen il Baccicio berühmt (geb. 1639. st. 1709.) ist, gegen Maratta zu unterstützen. Jener Architekt liefs bei seinem grofsen Rufe in einer Zeit, wo es freilich wenig Künstler gab, unter diesen nur solche gelten, die ihm schmeichelten und ihn nachahmten. Er war ein Feind des Sacchi, des Rosa, des Algardi und Anderer: er selbst allerdings nicht eben geringer als diese, wenn er gleich in der Plastik kaum höher steht, als der schwache Cortona in der Malerei. (S. 537. ff. 568.)

Algardi hatte als Plastiker vergeblich den Ghiberti zu erreichen, ja zu übertreffen versucht. Seine Thätigkeit gieng mehr auf Effekt, als auf die Sache: Seine Bildnerei wurde malerisch und gieng auf den Schein. Die damaligen Künstler richteten sich unfrei oder auf verkehrte Weise nach dem herrschenden Geschmack, und dieser verlangte immer dringender übertriebene Kühnheit in den Stellungen, eitle Zierlichkeit in den Formen.

Auf diesem Wege trafen wir vor Allen Bernini. Dabei war seine Bildung umfassender, sein Talent wirksamer, als des Algardi. Er verstand, seine Zeitgenossen allgemeiner zu blenden und sammelte eine ganze Schaar von Nachahmern unter

*) Auch Andrea Sacchi war ein Schüler des Albani. Fiorill. II. 599.

Malern und Bildnern um sich her. Sein Weg aber blieb im Ganzen derselbe, welchen die Xenien den unverzeihlichen nennen:

> Alles kann mifslingen: wir können's ertragen, vergeben,
> Nur nicht, was sich bestrebt, reizend und lieblich zu sein.

Dieselbe Seichtigkeit verbreitete sich damals in der Malerei, wie in der Bildnerei und Baukunst immer allgemeiner*). Die Plastiker kannten bald keine Form, die Maler keine Farbe mehr, in der die *wirkliche* Welt in ihrer Wahrheit und Schönheit angeschaut wird. Der Prunk und Glanz der Farben bezauberte die Augen der Kunstfreunde, welche von der Kunst meist nur den leeren Namen wufsten. Raphael's Werke galten für trocken und steinern, *seine* Arbeiten, sagte man, seien ohne Kühnheit, ohne Schwung des Genie's. Eine Zeit, welche so urtheilte, konnte diese in der Plastik etwas Anderes, als Verdrehungen der menschlichen Gestalt, in der Malerei etwas Höheres, als den Prunk der „Farbentafel" suchen? Ihr mufste Bernini's David in der Villa Albani, ihr die Farbenpracht und die gewühlvolle Komposition des Pietro da Cortona gefallen. Man gieng noch weiter: man *berechnete* die innere Bedeutung der Kunstwerke: In der Malerei mache die Färbung 99 Theile des Ganzen aus. Studium für die Kunst sei Thorheit, Befriedigung des *Effekts* das allein Wahre**). In diesem Sinne wirkten damals Schriftsteller, Steinmetzen und Pinsler mit gleichem Eifer zur Erniedrigung aller wahren Schönheit, — wenn es möglich wäre, dafs Schönheit er-

*) Unter den gelungensten, historisch beachtenswerthesten Statuen dieser Zeit erwähne ich, nur weil sie nicht sehr bekannt ist, Giorgetti's Sebastian in der Kirche dieses Heiligen vor der porta capena zu Rom.

**) S. Fiorillo G. z. K. Ital. I. 215 mit 428 und 433. Mengs erklärte den Pietro da Cortona für den grofsen Beförderer, den Lanfranco für den Erfinder „der Komposition des Effekts." S. Fiorillo. I. 433.

niedrigt werden könnte. Mit solchen Gesinnungen wurden die Instrumente der Kunst in diesen Zeiten ergriffen, und häfslich, wie die Ansichten, wurden die Werke. *So* sprachen Maler durch Thaten, Scribenten mit Worten (S. 550.) und jeder *versicherte* dem Anderen, *er* habe Recht, und fand in dem Anderen die Bewährung *seiner* Ueberzeugung.

Unmöglich war's den Tag dem Tag zu zeigen,
Der nur Verworrnes in Verworrnem spiegelt',
Da jeder selbst sich fühlt' als recht und eigen! etc.

Will man indefs, auch in der Kunst, — der Mittelmäfsigkeit, wenigstens dem, was sich mit *einiger* Bestimmtheit über sie erhebt, das Wort reden, so kann man einzelne Meister aufführen, welche in diesen Zeiten nicht ohne alle Anerkennung zu erwähnen wären. Diese schliefsen sich jedoch, mehr oder minder, an ältere: wir müssen sie der Kürze wegen übergehen. Man betrete nur die Gallerie des Pallastes der Uffizi zu Florenz, betrachte in dem ersten Corridor die Werke, welche unmittelbar vor Mengs gefertigt wurden — und man hat die faktische Bestätigung des obigen Urtheils um so anschaulicher vor Augen, je öfter man auch sonst Gemälde, Bildnereien und Bauten derselben Zeit gesehen hat. Dort prangt unter Anderen das Bild einer hochzeitlichen Scene und das Opfer Abrahams, jenes im Extreme wahrer Eckelhaftigkeit mit allen Farben und Tönen der Gemeinheit, dieses in abscheulicher Lächerlichkeit mit rollenden und röthlich sprühenden Augen.

Auf solche Versunkenheit konnte nicht leicht eine Epoche folgen, die mit frischer Kraft von Vorne herein die volle Aufgabe der Kunst in's Werk gesetzt und erfüllt hätte. Aber das allgemeine Bewufstsein, das im 18ten Jahrhundert von Norden her, allmählig, sich entwickelte, wufste sich auch in der Kunst zu bethätigen.

Der unsterbliche Lehrer ihrer Erkenntnifs war, in Italien, Winkelmann. Was dieser in gediegener Einsicht,

suchte Raphael Mengs in Rom mit dem Pinsel durchzuführen. Beide zeugen von der hohen Bedeutung des *deutschen* Geistes, welcher auf Erkenntnifs und That hinarbeitet. Aber Mengs vermochte nicht, als Künstler in That und Ausübung so grofs zu sein, wie Winkelmann als Forscher im Gebiete der Kunst. Darum preifst ihn auch Fiorillo mit Azara vergeblich als einen philosophischen Künstler: Die Schönheit, die er erblickte, hatte nicht die Tiefe der Winkelmann'schen Idee. Sie wurde in der Durchführung, — wie jeder neue Anfang des Gedankens, zu sehr blos formell. Mengs hatte kaum die Kraft, persönlich der vollen Freundschaft Winkelmann's sich würdig zu bewähren: eben so wenig vermochte er in der Ausübung Dessen, was dieser erkannte, mit seiner Erkenntnifs gleichen Schritt zu halten. Indem er die Schönheit abstrakt in die Form setzte, verlor er zu sehr ihren Inhalt: jenen Geist, welchen Winkelmann zur Anschauung *rief*. Er hat die Schwachheiten seiner Zeit, welche in Allem, so eben, ein kritisches Bestreben an den Tag legte, nicht ohne Eitelkeit mitgemacht. Dennoch aber ist er ein ausgezeichneter Maler, der gröfste seiner Zeit und steht *ungleich höher*, als der Luccese Batoni, der damals unter den Italienern hervortrat und auf neue Belebung der künstlerischen Thätigkeit hinwirkte, indem er die Natur, die Antike und die Werke Raphael's zu seinen Führern wählte.

Anton Raphael Mengs wurde 1728 zu Aufsig in *Böhmen* geboren. Sein Vater Ismael Mengs, der ein geachteter Miniatur-Maler war, hielt ihn schon in seinem sechsten Jahre zum Zeichnen an, und im achten zum Malen in Oel, Email und Miniatur. Der Knabe zeigte grofse Anlagen und viele Neigung zur Kunst; und dafs er diese Anlagen fleifsig übte, dafür sorgte sein Vater mit unerbittlicher Strenge. Wenn derselbe aus dem Hause gieng, pflegte er den jungen Raphael mit seinen Schwestern, die auch malten, einzuschliefsen und ihnen eine Aufgabe zu stellen, die sie, wenn er zurückkam, fertig haben mufsten. Hatten

sie das Gebot nicht in seiner ganzen Ausdehnung erfüllt, so wurden sie auf's Härteste gestraft. Selten liefs der Vater die Kinder ausgehen, und wenn er es einmal erlaubte, weil ihre Gesundheit es durchaus verlangte, so geschah es nur in seiner eigenen Begleitung. Diese strenge Erziehung hatte auf den Knaben den Einflufs, dafs er lange sich im Leben schüchtern und ohne Gewandtheit benahm: Seinen Gedanken gab sie frühe schon jene *formelle* Richtung, auf welche die Zeit im Ganzen hindrang. —

Der alte Ismael Mengs lebte damals immer in Dresden. Im Jahre 1741 bewogen ihn aber die grofsen Fortschritte seines Sohnes Raphael, denselben nach Rom zu bringen, damit er dort die gröfsten Muster studiren und sich darnach üben könnte. Raphael war erst dreizehn Jahre alt; er wurde von seinem Vater auch in Rom mit gleicher Strenge behandelt. Der letztere mufs indessen ein recht einsichtsvoller Mann gewesen sein; das zeigt sich in der Art, wie er seinen Sohn an den Mustern, nach welchen er ihn kopiren liefs, vom Leichteren allmählig in die Tiefen der Kunst einführte.

Nachdem der junge Mengs in Rom drei Jahre lang die vorzüglichsten Werke der antiken Kunst und die des Michel-Angelo und Raphael studirt, führte ihn der Vater nach Dresden zurück. König August III. von Sachsen, bekanntlich ein grofser Beförderer der zeichnenden Künste, dem insbesondere die herrliche Dresdener Bilder-Gallerie sehr viel verdankt, setzte nun dem jungen Künstler, da ihm Werke desselben vorgelegt wurden, einen jährlichen Gehalt von 600 Reichsthalern aus, und erlaubte ihm auf sein Bitten, damit nach Rom zurückzukehren, wohin Raphael mit seinem Vater und seinen beiden Schwestern sich auch sogleich begab. Nun studirte er noch 4 Jahre lang die Hauptwerke der Malerei in Rom, und nach Verlauf derselben unternahm er sein erstes gröfseres Werk von eigener Erfindung, eine Heiligenfamilie, die vielen Beifall fand.

Gegen Ende des Jahres 1749 gieng Mengs wieder nach Dresden zurück, und wurde an Silvestre's Stelle, der damals nach Paris gegangen war, erster königlicher Hofmaler (mit 1000 Rthlern. Gehalt). 1751 erhielt er den Auftrag, für den Hauptaltar der eben eingerichteten katholischen Kirche in Dresden ein grofses Bild zu malen. Auf seine Bitte liefs ihm der König diese Arbeit in Rom ausführen, wohin er sich 1752 also wieder zurückzog.

Das erste Werk, das er nun in Rom anfieng, war das vortheilhafteste und -bildendste Studium für ihn: eine *Kopie* von Raphael's Schule von Athen in Original-Gröfse, welche Lord Northumberland bei ihm bestellte. Auch das nach Dresden bestimmte Altarblatt hatte er schon begonnen, als der siebenjährige Krieg ausbrach, und ihm, weil die Truppen Friedrich's II. in Sachsen einfielen, sein Gehalt nicht mehr ausbezahlt wurde. Nun mufste er darauf denken, sich und seine Familie — er hatte indessen eine Römerin geheirathet — durch seine Arbeiten zu ernähren, und so übernahm er es, an der Decke der Kirche S. Eusebio in Rom ein grofses Bild in Fresko zu malen. Der einfachen Komposition wegen nannte man dieses Bild damals kalt, doch lobte man das kräftige Kolorit. Mengs hat darin den heil. Eusebius kolossal abgebildet, wie er von den Engeln in den Himmel emporgetragen wird. Man sieht da schon klar, welche Vortheile er aus dem Studium der Antiken und der gröfsten Meister besonders für die Zeichnung gezogen.

Hierauf gieng er zum ersten Mal nach Neapel, wo er vom Hof einen gröfseren Auftrag zu erhalten wünschte. Wie früher Guido Reni, Domenichino, Caravaggio und Andere, hatte er aber dort viel mit den Kabalen neidischer Kunstgenossen und Hofbeamten zu kämpfen. Als er wieder nach Rom kam, trug ihm der berühmte Cardinal Alessandro Albani auf, die Decke des Hauptsaals in der von ihm neu erbauten prächtigen Villa vor der Porta Salara zu malen. Dieses Deckenbild stellt den Apollo mit den neun Musen auf

dem Parnaſs vor und ist eine der bekanntesten Arbeiten in dieser Gattung, welche die neuere Zeit hervorgebracht hat. Winkelmann hat es in den stärksten Ausdrücken gepriesen; doch scheint seine persönliche Freundschaft für Mengs ihn zu diesem, gewiſs das rechte Maaſs überschreitenden Lobe verleitet zu haben; denn daſs er es aufrichtig damit meinte, daran dürfen wir nicht zweifeln.

Da wir gerade von der Freundschaft zwischen Mengs und Winkelmann wieder sprechen, so kann ein Vorfall nicht unerwähnt bleiben, den auch Göthe in seiner italienischen Reise (Werke, Bd. 27. (1829.) S. 244.) erzählt. Ein Franzose, der sich damals in Rom aufhielt, bekam, man wuſste nicht woher, ein antikes zum Theil ruinirtes Gemälde von Kalk, lieſs es durch Mengs restauriren und bewahrte es als einen kostbaren Schatz in seiner Sammlung. Das Bild stellt den Jupiter sitzend vor, der den Ganymed küſst, welcher ihm eine Nektarschaale reicht. Winkelmann, der es sah, erhob es mit Begeisterung. Später aber hieſs es: das Bild sei gar nicht antik, sondern *von Mengs*, dieser habe es blos gemalt, um Winkelmann's Kenner-Urtheil zu täuschen, was ihm auch gelungen sei. Wirklich erklärte Mengs auf seinem Todtenbette, daſs er das Bild verfertigt habe. — Es gehört zu seinen besten Arbeiten.

Im Jahre 1761 gieng Mengs auf Einladung des Königs Carl III. von Spanien, der ihm einen Jahrgehalt von 2000 Dublonen mit vielen besondern Vergünstigungen angeboten hatte, nach Madrid. Hier malte er im Schlosse des Königs verschiedene Deckenbilder: darunter zuerst die Versammlung der Götter. Auch eine gerühmte Abnahme vom Kreuz führte er damals aus.

Seine groſse Thätigkeit erschütterte seine Gesundheit. Zur Wiederherstellung derselben erlaubte ihm der König, nach Rom zurückzugehen. In Rom malte er für diesen eine Geburt Christi und ein *noli me tangere*, das nach England kam. Auch malte er ein Zimmer im Vatikan und einige andere Sachen, namentlich das berühmte Porträt des Pabstes Cle-

mens XIII, das einst der Senator von Rom Fürst Rezzonico besafs, das aber jetzt in der Akademie zu Bologna zu sehen ist. Göthe (Bd. 29. S. 290.) hält dieses Porträt für das Herrlichste, was Mengs je gemalt.

Nach seiner Rückkehr aus Madrid blieb Mengs in Rom mehrere Jahre. Der Ritter Azara, ein Mann voll Geist und Einsicht, damaliger spanischer Gesandter in Rom und sein treuer Freund, bewog ihn endlich, wieder nach Spanien zu gehen. Bevor er aber abreiste, hielt er sich noch eine Zeitlang in Neapel und Florenz auf, wo er noch malte. In Madrid begann er nun ein grofses Deckenstück im Speisesaal des Königs, das die Vergötterung des Trajan und den Tempel des Ruhms vorstellt. Nach zwei Jahren wurde aber seine Gesundheit wieder schwankend: er gieng abermals mit Bewilligung des Königs nach Rom zurück. Aber seine Gesundheit besserte sich nicht. Er litt an der Schwindsucht und starb im Jahre 1779 in seinem Lieblings-Aufenthalt Rom. Das letzte Werk, das während der Krankheit seine Seele füllte, war eine Verkündigung für den König von Spanien.

Sein Freund, der Ritter Azara, liefs ihm im Pantheon ein Denkmal setzen, neben dem des Raphael. Derselbe hat auch sein Leben beschrieben und seine zerstreuten schriftstellerischen Arbeiten herausgegeben, die für den Kunstforscher, hauptsächlich was Bemerkungen über das *Technische* betrifft, von hohem Interesse sind. Als eines seiner vorzüglichsten Werke soll auch ein Amor genannt werden, der einen goldenen Pfeil auf einem Steine schleift; er befindet sich in der Dresdener Gallerie.

Die vornehme Eleganz, die in ungleich reinerem Sinne, als zu Bernini's Zeiten, durch *Mengs,* in der Kunst Mode wurde*),

*) Göthe (Kunst und Alterthum in den Rhein- und Maingegenden. 2tes Heft. 1817.) sagt in der Abhandlung: über neu-deutsche, religiös-patriotische Kunst S. 11. f.: „Wufste der ernste Mengs unter seinen Schülern sich wenig eigentliche Nachfolger zu erziehen, so läfst sich

erhielt sich in diesem Maler noch in hoher Bedeutung: er versäumte nicht, auf die Studien zu dringen, welche die Kunst in Anspruch nimmt. Die *Antike* wurde durch Winkelmann *erkannt*, diese Erkenntnifs aber von den meisten Künstlern nach Mengs mehr und mehr auf *nur* formelle Weise in Ausübung gesetzt. Diese Ausübung wurde Nachahmung, verrieth selten den inneren Pulsschlag des urkräftigen, selbstthätig quellenden Lebens der wahrhaft schöpferischen Kunst.

Indem nun auf der einen Seite die *Künstler* in jene *Eleganz* und in diese *Nachahmung* ihre ganze Persönlichkeit setzen, erhoben die *Schriftsteller* auf der anderen Seite eine räsonnirende, *eben so* formelle Kritik. Während Winkelmann in der *einfachen* Tiefe und Bildung seines *vollen* Bewufstseins einsam stand, hatte, auf anderem Wege, Lessing, bei der grofsen Theilnahme, die er erregte, die Interessen der Kunst gefördert und mit *selbstbewufstem* Verstand und Geist diese kritischen Richtungen vorbereitet; aber er konnte keine Lessinge, er konnte nur Lessing*ianer* und andere „Leute" machen. Alles wirkte darauf hin, dafs immer mehr von Kunst *gesprochen* (S. 355.) wurde, und unseren Tagen verblieb die Aufgabe, die gleich wesentlichen verschiedenen Anschauungen, die in beiden sich kund gaben, das einfachste, sachtreueste Urtheil mit dem schärfsten Selbstbewufstsein der Reflexion frei und kunstvoll von Innen heraus zu vereinen.

Mengs sah in den schönsten Reliquien der klassischen Plastik Kopieen schönerer Werke (S. 183. f.); und zog dennoch die *Natur* weniger zu Rathe, als eben diese *Antiken*. Nach und nach wurde indefs zugleich das Studium der *Natur* von den Künstlern ernstlicher, wenigstens sorgfältiger betrieben. Dieses zeigte sich bald deutlich in der Bildnifs-Malerei und in plastischen Porträten.

doch keineswegs leugnen, dafs durch seine Schriften, in Vereinigung mit den Winkelmannischen, fast bei Allen, welche die Kunst werkthätig pflegten, oder ihr blos als Liebhaber geneigt waren, höhere, wo nicht Begriffe, doch Ahnungen der Kunst und des Geistes derselben erregt worden."

Unter den Malern, die sich unmittelbar nach Mengs in Italien auszeichneten und eines hohen Rufes theilhaftig waren, müssen wir noch Einige näher anführen, welche sämmtlich *deutsche* waren. Der erste ist Johann Heinrich Tischbein. Er war 1722 zu Hayna in Hessen geboren, erhielt den Unterricht in der Kunst zu Cassel vom damaligen Hofmaler Freese und reiste dann auf Kosten des Grafen Stadion nach Frankreich und Italien. In Paris genofs er der Schule des Charles Vanloo, in *Venedig* der des Piazzetta, damaliger berühmter Maler. Nach seiner Heimkehr lebte er in Cassel in der dortigen Akademie und starb 1789. In historisch-mythologischen Gemälden war er glücklicher, als in Porträten. Die Familie Tischbein zählt unter ihren Gliedern noch mehrere Künstler; der berühmteste war Joh. Heinrich Wilhelm Tischbein, der 1751 geboren ist und in Eutin lebte, nachdem er sich früher lange in *Italien* aufgehalten, wo Göthe mit ihm in nahe Berührung gekommen war. Er lieferte die bekannten Zeichnungen zu Homer nach Antiken, verfolgte vor Allem, weniger nach Lavater's Vorgange, als nach dem Muster des neapolitanischen Arztes J. R. Porta (de humana physiognomia. Vici. 1586. Napoli 1602. fol.) die physiognomischen Aehnlichkeiten der Menschen und Thiere und war in der That ein guter Thier- und Landschafts-Maler.

Gleichfalls Landschafts-Maler war Jakob Philipp Hackert, der noch drei Brüder hatte, die alle Maler waren, wie denn auch sein Vater und schon sein Grofsvater sich mit Malerei beschäftigt hatten. Philipp Hackert war 1737 zu Prenzlau in der Uckermark geboren. Sein Vater gab ihm den ersten Unterricht im Zeichnen und that ihn 1753 zu einem seiner Brüder nach Berlin, der Decorations-Maler war. In Berlin kam er in die Schule des Le Sueur, damaligen Direktors der Berliner Maler-Akademie. 1762 gieng er nach Stralsund und bereiste die Insel Rügen; darauf fuhr er 1764 nach Stockholm, und 1765 nach Paris. Der vielen Arbeiten wegen, die man ihm hier auftrug, liefs er seinen Bruder Johann Gottlieb, der auch Landschaften malte, von Berlin

zu sich kommen. Beide wanderten 1768 nach *Italien* und lebten in Rom, bis sie 1770 nach Neapel giengen, wo sie von dem damaligen englischen Gesandten, dem bekannten Lord Hamilton, auf's Freundlichste empfangen wurden. Bald eilten jedoch beide nach Rom zurück, und hier erhielt nun Philipp von dem Grafen Orloff den Auftrag, für die Kaiserin Katharina II. von Rufsland sechs grofse Bilder zu malen, welche Scenen aus dem damals glücklich beendigten Feldzuge der russischen Flotte gegen die Türken und insbesondere die Verbrennung der türkischen Schiffe bei Tschesme vorstellen sollten. Als Graf Orloff die Bestellung machte, sagte ihm Hackert, er könne den Brand einer Flotte nicht malen, da er niemals einen gesehen. Da kaufte Orloff, stolz genug und ganz im Geiste des russischen Adels, der, einmal entschlossen, jede Rücksicht kraftvoll bricht und Alles an sein Wollen setzt, ein grofses Kriegsschiff und liefs es vor des Malers Augen verbrennen, um ihm das Schauspiel zu zeigen. —

1772 trennte sich. Joh. Gottlieb Hackert von seinem Bruder und zog nach England, wo er schon 1773 starb. Nun gieng Philipp wieder nach Neapel, wo er unter anderem mehrere Ausbrüche des Vesuv zeichnete. 1777 reiste er mit einem Engländer Heinrich Knight nach Sicilien, dann 1778 mit einer englischen Familie, mit Namen Gore, nach Oberitalien und in die Schweiz. Nach seiner Rückkunft zu Rom malte er mehrere Ansichten der sabinischen Villa des Horaz, die später die Königin von Neapel bekam und die jetzt vielleicht im Lustschlofs zu Caserta sind.

1782 begab er sich abermals nach Neapel, und wurde dem König und der Königin vorgestellt. Er erwarb sich die Gunst von beiden in sehr hohem Grade und trat in ihre Dienste. Der König räumte ihm zum Winter-Aufenthalt einen Flügel des Palastes Francavilla bei der Villa Reale in Neapel, und zum Sommer-Aufenthalt eine Wohnung in Caserta ein. Nun begann Hackert's glänzende Periode, deren Schattenseiten neuerdings Maler Koch in seiner modernen Kunstchronik (Karlsruhe bei Velten 1834.) dargestellt hat. Hackert gewann ein grofses Ver-

mögen mit hohem Ansehen und Einflufs. 1787 war er in Rom, um die durch Erbschaft an den König von Neapel gekommenen Kunstschätze des Hauses Farnese (S. 150.) von dort abzuholen. 1790 bereiste er die Küsten von Neapel und Sicilien, wo er viele Ansichten zeichnete. Als die Franzosen nach Neapel kamen, floh er nach Florenz. 1803 kaufte er sich in der Nähe dieser Stadt ein kleines Gut, auf welchem er 1807 gestorben ist. Als seine Hauptwerke werden die Landschaften angesehen, die sich in dem Lustschlofs des Königs von Neapel in Caserta befinden. Göthe und Meyer haben besonders über ihn geschrieben. Unbeschadet seiner damaligen Verdienste mufs man gestehen, dafs seine Kunst oft überpriesen worden: er hat etwas Hölzernes, Trockenes, und liefs sein Talent gerne von der Mode, nicht selten von Beifall und Gewinn regieren.

In den letzten Jahrzehenten des vorigen Jahrhunderts lebte in Rom auch Maria Angelika Kaufmann. Sie war 1742 in dem Dörfchen Schwarzenberg bei Bregenz, und nicht wie Fiorillo angiebt (Bd. 3. S. 423.) zu Chur in Graubündten geboren. Matthison theilt im vierten Bande seiner Erinnerungen (S. 188.) einige Nachrichten über ihre Jugendgeschichte aus ihrem eigenen Munde mit. Ihr Vater, der ein unbedeutender Maler war, gab ihr den ersten Unterricht in der Kunst. 1763 führte er seine Tochter nach Rom, wo Winkelmann und Reifenstein ihr viele Arbeit verschafften. Zwei Jahre darauf (1765) gieng sie nach London, wo sie sich viele Jahre aufhielt. Nach zwanzig Jahren kam sie (1785) als Gattin des venezianischen Malers Antonio Zacchi nach Rom zurück. In Rom ist sie auch im Jahre 1808 gestorben. Sehr wahr ist das Urtheil, welches, seiner Zeit, Göthe in der Schrift: *Winkelmann und sein Jahrhundert*, S. 304. über sie ausgesprochen hat: „Das Heitere, Leichte, Gefällige in Formen, Farben, Anlage und Behandlung ist der einzig herrschende Geschmack in den Werken unserer Künstlerin. Keiner der lebenden Maler hat sie, weder in der Anmuth der Darstellungen, noch im Geschmack und in der Fer-

tigkeit, den Pinsel zu handhaben, übertroffen. Dagegen ist ihre Zeichnung schwach und unbestimmt, Gestalten und Züge der Figuren haben wenig Abwechselndes, der Ausdruck der Leidenschaft keine Kraft. Die Helden sehen wie zarte Knaben, oder verkleidete Mädchen aus; den Alten und Greisen fehlt es an Ernst und Würde.“ Göthe's Portrait mifslang ihr.

Unter den übrigen Malern, die zu dieser Zeit in Italien wirkten, erinnere ich einzig noch an Asmus Jacob Carstens. Er wurde 1754 zu Jürgen bei Schleswig geboren, sollte die Handlung erlernen, wendete sich aber unter drückenden Verhältnissen mit unwiderstehlichem Triebe auf die Malerei. Sein erstes Hauptwerk war der Tod des Aeschylos. Seine Armuth zwang ihn aber fortan zum Portraitiren. 1783 kam er nach Oberitalien, wo er sich nicht lange zu erhalten wufste. Er gieng von da nach Lübeck und Berlin, wo er endlich durch seinen Sturz der Engel sich Ruf erwarb. 1792 begab er sich nach Rom. Wie in Oberitalien Leonardo und Giulio Romano, wirkte hier vorzüglich Raphael auf seine Bildung. Schon in seinen Argonauten bei Chiron und in späteren Werken seines Pinsels zeigt sich dieser Einflufs: statt der alten Neigung zu erhabenen Allegorieen, ein Streben nach Schönheit und Kraft der Formen, Stellungen und des Ausdrucks. Seine Zeichnung ist indefs oft fehlerhaft, wiewohl er die Natur bisweilen *zu* genau nachahmte; seine Vertheilung des Lichtes nicht immer gelungen; sein Kolorit oft wenig gebildet: er kam erst spät zur Oel-Malerei. Bewunderungswürdig bleibt aber sein Streben und der ausgeprägte Wille dieses Strebens in seinen Werken, wie in seinem Leben. Homer, Pindar, Aeschylos, Sophokles, Apollonios Rhodios (der Sänger des Argonautenzugs), Ossian und Shakspeare begeisterten ihn zu Gemälden. Seine Liebe zu dem jungen Thorwaldsen bewährt seine edle Lebensansicht. In der Blüthe seiner Thätigkeit starb er 1798 zu Rom.

Fast alle diese Künstler könnte man *die Maler auf Reisen* nennen. In ihrem Leben spiegelt sich die Unruhe, der innere Drang der neuen Kunst Anfänge. —

Im Laufe des 18ten Jahrhunderts lag die *Plastik* in Italien, wie überhaupt, sehr darnieder und brachte nichts Bedeutendes mehr hervor. Zu Raphael Mengs' und Winkelmann's Zeit war der angesehenste italienische Bildhauer ein gewisser Cavaceppi in Rom. Dieser arbeitete aber fast gar nichts Neues und restaurirte meistens nur antike Statuen. Erst gegen Ende des vorigen Jahrhunderts, nach den geistigen Bestrebungen eines Winkelmann und Lessing, mitten in der Periode jener immer lauter gewordenen Kritik, trat auch in dieser Kunst wieder ein grofser, weit gefeierter Name auf, — der eine eigene, von der Richtung damaliger und früherer Kunstgenossen sehr verschiedene Seite vertritt: Antonio Canova. (1757 st. 1822.)

Hirt und Andere haben in Erwägung des grofsen Zusammenhangs, in welchem Canova mit seinen Zeitgenossen steht, seinen Werken eine „antikritisirende Gehaltlosigkeit" vorgeworfen. Dieses Urtheil, schon durch Fernow geweckt, ist im Ganzen nicht unwahr, darf aber nicht *zu* strenge, nicht einseitig genommen werden. Denn die Richtung, welche in Canova die Plastik gewonnen, bezeichnet einen neuen *Anfang*, eine grofse *Epoche* der jüngsten Geschichte der Kunst, ist ein nothwendiges Moment in ihr. Jene Gehaltlosigkeit der *Eleganz* theilt sie *praktisch* und *fast* auf *umgekehrte* Weise mit der Gehaltlosigkeit des Kunst-*Räsonnement's* seiner Tage: Canova erhob und behauptete sich gegen diese: Er allein stand, in diesem Bezuge, mächtig einer Schaar der Zeitgenossen entgegen und war für die Plastik ohngefähr, was Mengs für die Malerei. Schon dieser litt an einer ähnlichen Lust, zu gefallen, und lebte gerne von der Aufsenwelt. Sein wahres Künstler-Talent aber — war nicht gröfser, sein Streben sogar kälter, als das des Canova und fast wie Er über Batoni, (S. 581.) steht Canova über dem verdienstreichen Spanier Alvarez, der, so weit ich ihn kenne, mit ähnlichem Kunsttrieb (namentlich der ältere Alvarez) die Plastik aus dem Zwange pedantischer Steifheit durch Anmuth zu retten suchte.

Auch Canova hatte an sich selbst, in seiner Jugend,

Vieles durchzumachen. Schon als Knabe zeigte er in seinem Geburtsort Passagno und dann bei einem Bildhauer in Bassano grofse Anlagen zum Modelliren. Doch gieng seinen Arbeiten, wie seiner Haltung und Bewegung im Leben jede äufsere Gefälligkeit so lange ab, bis er, mit edler Selbstaufopferung, in Folge einer tiefen Gemüths-Erschütterung die Zeichen-Schule des Kupferstechers Volpatti in Rom *) verlassen, und mit neuer Entschiedenheit auf die Plastik sich geworfen hat. Im Leben, wie in der Kunst unendlich höher, als Bernini, mufste er durch Selbstüberwindung die Grazie, die in seinem Innern schlummerte, in der That sich erst erringen. (S. 582.)

Seine früheste plastische Arbeit in Venedig war eine Euridice, die er im 17ten Jahre fertigte, dann gieng er an eine Portrait-Statue des Marchese Poleni, und an die Gruppe des Dädalus und Icarus, die er im 25sten Jahre ausführte. Alle diese Arbeiten, Werke seiner ersten Manier, verrathen den Venezianer im Bestreben treuer Natur-Nachahmung. Die erste Spur seines künftigen Stils zeigt sein Apoll, der sich mit Lorbeer krönt: er ist in Rom gearbeitet. Ohne Kraft und Charakter giebt diese Statue doch ein Bild der *Uebergänge* seiner eigenen Entwickelung. Die erste Kraft offenbarte Canova im Theseus, der den Minotaurus erschlagen. Diese Gruppe, 1783 vollendet, entschied für seinen Ruhm. Die tiefste Eigenthümlichkeit seines Stils, den lieblichen, hier vor Allem in's Malerische spielenden Reiz entwickelte er bald darauf in seiner Gruppe des hochgeflügelten Amor und der Psyche.

Aufser den genannten können unter Canova's vielen Werken hier nur folgende angeführt werden, als: die kolossale Gruppe des Theseus, der den Kentauren niederstreckt, die sich in Wien befindet, eines seiner spätesten Werke und vielleicht seine beste Darstellung eines Helden-Charakters ist; die kolossale, minder schön gehaltene Gruppe des rasenden

*) Ausland 1835. Nr. 57.

Herkules, der den Lichas in's Meer schleudert, die der Banquier, Herzog Torlonia in Rom besitzt; dann die kunstvollen Statuen der beiden Faustkämpfer, Kreugas und Damoxenos, und die reizend ausgeführte, sonst jedoch weniger gelungene, den velvederischen Apoll schwach nachahmende Statue des Perseus im Vatikan, der es an Einheit und Bestimmtheit, kurz an plastischer Kraft fehlt. Bekannt sind ferner sein Adonis und Venus, Amor und Psyche; Mars, den Venus besänftigt; Paris; Ajax; Hektor: seine Terpsichore, Hebe, Nymphe; Tänzerin, Grazien, Venus die dem Bade entstiegen; die ruhende Schönheit als Siegerin mit dem Apfel der Liebe; sein Friede; die Religion; verschiedene, zum Theil treffliche Grabdenkmale; einige Relief's, unter diesen ein Bild der Barmherzigkeit, ein anderes der Erziehung, ferner der Tod des Sokrates und die Scene, wo er den Giftbecher nimmt. Mehrere dieser und anderer Gegenstände, wie die Grazien, Amor und Psyche mit dem Schmetterling, Hebe, Magdalena etc. hat er wiederholt behandelt. Frankreich, England und Deutschland besitzen nächst Italien seine berühmtesten Werke. Selbst Amerika nahm seine Thätigkeit in Anspruch.

Ausgezeichnet sind auch manche seiner Portraite. Unter diesen gehören die Büsten Pius VII. und Franz II., wie die Statuen: Washington, jetzt vor dem Palaste des Kongresses der Nordamerikanischen Freistaaten, und die Gemahlin Lucian Bonaparte's mit der Lyra zu seinen letzten Arbeiten. Napoleon's Mutter Maria Lätitia, hat er schon früher gebildet. Im Jahre 1819 kam die Statue dieser Helden-Mutter in Besitz des Herzogs von Devonshire. Eine Büste derselben von Canova sahen wir bei Fesch in Rom*). Canova's berühmteste Büste ist der Kopf, der unter allen Heroen der modernen Geschichte der am meisten plastische, und, schon an und für sich, gleichsam eine Antike war, der Kopf Na-

*) Scholler's ital. Reise. II. 230.

poleon's*). In sofern konnte er auch dem Plastiker am besten gelingen: es ist nicht zu leugnen, dafs ihn Canova charaktervoller und antiker gehalten hat, als andere Portraite. So weit ist also der Ruhm dieser Büste begründet. So weit aber das Portrait, über Natur-Nachahmung hinaus, im Brennpunkt *individuell* bestimmter Einheit den *ganzen* Mann *ganz*, wie er vor Gott, vor der *Weltgeschichte* steht, als *Kunstwerk* wieder geben soll; so dürfte das Bild dessen, der das heroische Selbstbewufstsein eines Welttheils und Jahrhunderts in sich trug, vor dessen Wimpern die junge Revolution, gleich den alten Thronen zitterte, dessen Hand das Weltverhältnifs seiner Tage wägte (S. 83.), gesunder, tiefer und freier von Innen heraus gefafst sein, als Canova vermochte, dessen Genie dem Genie seines Helden nicht so nahe stand, als nach antiken Sagen Apelles dem Alexander. Trefflich, scheint mir, hat der Bildner dem Haupte des Helden einzelne Züge abgelauscht und diese wohl harmonisch behandelt. Aber diese Züge geben nicht den *ganzen* Helden, darum ist auch ihre Harmonie nicht die *vollendete*. Auch stimmt die Gestalt nicht vollkommen zur Büste. Der Körper, seine Haltung und Alles an ihm, ist anerkannt minder kunstvoll, als der Kopf. Das Ganze jetzt, als Geschenk Georg's IV., ein Eigenthum Wellington's, das Palladium seines Hauses. Die Entstehungs-Geschichte des Bildes bestättigt unsere Ansicht. Zur Modellirung der Büste Napoleon's als ersten Consul's wurde nämlich Canova im Jahre 1802 von Franz Cacault, selbst von Consalvi und dem Pabste Pius VII., dann auch im Namen Cacault's durch Artaud dringend aufgefordert. Der letztere beschreibt in seiner *Histoire du Pape Pie VII.* Paris 1836. die ganze Unterhandlung. Der fromme, milde Plastiker weigerte sich lange, den Helden, der *sein* Venedig gestürzt, zu bilden. Ich würde meine Hand leihen, antwortete er dem Pabst, aber nur meine

*) Eine kolossale Büste Napoleon's und Marie Luisen's von Canova sieht man auch im Esterhazy'schen Palast zu Wien etc.

Hand. Weder Wärme noch Enthusiasmus würde mich leiten: ein eisiger Frost würde mein Herz erkalten. Die *Politik* Rom's bot Alles auf, ihn zu bewegen. Sein patriotisches Gefühl sei zu ehren. Auf der Laufbahn zur Unsterblichkeit nehme es aber nur einen zweiten Rang ein. Rom's Interesse fordere seine Hand. Napoleon selbst sei eine plastische Natur, ein ruhender Alexander. Bei'm Anblick einer kolossalen Statue in Aegypten habe er geäufsert: *Wäre ich nicht Eroberer, so möchte ich Bildhauer sein.* Man suchte Canova's Herz für Cacault selbst zu rühren. Canova habe früher den Bruder dieses Ministers, einen Maler, ohne ihn zu kennen, unterstützt. Cacault könne es nicht über sich gewinnen, den Wohlthäter seines armen Bruders aus den Augen zu lassen, wenn der Edle im Begriff stehe, einen Fehler zu begehen. Auf diese Art kam Canova zum Entschlufs, dem Ruf nach Paris zu folgen: mit Widerwillen gieng er an das Werk *). Der Anblick des Helden-Kaisers besiegte ihn und regierte seine Hand, doch nur so weit, als die Brust des zartfühlenden Bildners im Stande war, die kolossale Gegenwart des Siegers zu fassen.

Basrelief's sind dem Canova bei seinen malerischen Neigungen selten gelungen. Er hat auch nur einzelne in Marmor ausgeführt, wie die Stadt *Padua*, vielleicht das beste Relief, das ich von ihm gesehen. Seine *Gemälde* zeigen, im Streben nach Schmelz und Weichheit, weniger den Plastiker, als zum Theil den Venetianer, indem sie mehr durch Farben-Stimmung, als durch Zeichnung ansprechen. Das Altar-Bild zu Possagno, dessen wir in der Geschichte der Baukunst gedachten (S. 290.) stellt den todten Christus, Maria, Magdalena, Nikodemus Joseph und darüber Gott Vater in einer Glorie dar.

Bald nach Buonarrotti sahen wir (S. 538.) die italienische Plastik um so tiefer sinken, als sie durch Abentheuerlichkeit aus Gemeinheit, durch Ziererei aus Uebertreibung, hier durch

*) Ausland 1836. Nr. 325.

eklektische und malerische Bestrebungen, dort durch Originalität der Erfindungen sich zu helfen suchte. Was blieb der Verlassenen in einer krankhaft kritischen Zeit übrig, um aus diesem Verfall sich zu erheben? Die angeführten Werke Canova's gaben die Antwort auf diese Frage: Aus der Ziererei, in welche die Plastik unter Bernini gerathen war, konnte sie nur *dadurch* sich befreien, dafs sie diese Wendung bis auf das Aeufserste durchführte, dann einfach veredelte. Es schien, als wollte sie durch Liebreiz erst jetzt die letzte, ergänzende Seite gegen die strenge, tiefsinnige Richtung ausbilden, welche Michel-Angelo eingeschlagen hatte. Denn der *Reiz des Gefälligen* war noch das einzige ihr übrige Mittel, den verwöhnten Geschmack am Ueber-Zierlichen zu besiegen. Sie hob sich, wie der Tag es verlangte, der Kunstkritik gegenüber, durch Streben nach dem *Reizenden*, Weichen, Zarten. Im Sinne seiner Zeit fafste daher Canova vor Allem die *weibliche* Natur, doch einfach, *plastisch*, darum im gesunden Reize der *Nacktheit*, auf. In Darstellungen des Heiligen versagte ihm die Kraft: Sein Bild der Religion z. B. ist starr und doch kleinlich, überhaupt unharmonisch. Seine reuige Magdalena übermäfsig mürbe, ja schlaff; die Madonnen und Heiligen-Bilder seiner Schüler fast sämmtlich schwach: Nicht durch Tiefe, Energie und Heiligkeit, vielmehr durch Liebreiz weiblicher Gestalten bezauberte Canova die ernstesten Richter des Tages. Seine malerische Hebe versetzte selbst Seume's strenge Seele in Entzückung. Canova's Name wurde noch bei seinen Lebzeiten in das goldene Buch des Kapitols eingetragen. Er starb, als Marchese von Ischia, den 13. Okt. 1822 zu Venedig. Sein höchster Ruhm in sittlicher Beziehung ist der *seltene* Ruhm allseitiger Neidlosigkeit. —

In der neueren Zeit machte die Kunst einen weiteren grofsen Fortschritt. Sie hatte sich mit den kritischen Leistungen der Gegenwart, mit ihrem eigenen Bewufstsein, mit Natur und Antike gründlicher zu versöhnen. Diese grofse, von

Natur *selbstbewufste* Arbeit und That des *Geistes*, welche vorzüglich in der Plastik hervortrat, nahm auf diesem Gebiete in einem nordischen Meer-Sohn*), dem Dänen Thorwaldsen, — wirkliche Gestalt an. Er hat die tiefe Vermittelung, welcher Canova noch entflohen ist, in seine Bildungen aufgenommen: die *Grazie* seiner Werke ist die wahre. Denn sie ist mit dem wahren Inhalt der Sache nicht blos versöhnt: das volle *innere Wesen* der Gegenstände, der tiefe Lebensblick der Gedanken, ist in den Werken seiner Hand frei bis in's *Aeufsere* herausgebildet und, in allen Momenten gleich harmonisch und transparent, zum vollen *Dasein* wie *von selbst* — gekommen. Diese Grazie ist die *Melodie* seiner plastischen Sprache: in ihr fliefst und ruht Alles, krystallklar und lebendig, in der ungestörten Entfaltung des Ganzen, aus dem Punkte individueller Einheit. (S. 316.)

Mit Thorwaldsen haben sich in der Plastik noch andere, deutsche Künstler ausgezeichnet, unter welchen ich nur an Christian Rauch erinnere, dessen Name in Deutschland für sich selbst spricht, an Christian Friedrich Tieck, den Bruder unseres Dichters, an Schadow und Dannecker**) etc. Einige dieser und anderer Plastiker legten alle Kraft auf richtige Auffassung der Natur, Andere auf den Ausdruck der Frömmigkeit und Heiligkeit, wieder Andere auf verschiedene, treu zwischen inne liegende, meist auf ehrenwerthe Richtungen. Denn zur Plastik kommt heute selten ein Bandinell. —

*) Thorwaldsen soll auf dem Meere zwischen Island und Dänemark geboren sein.

**) Joh. Heinr. Dannecker, geb. 1758 zu Stuttgart, war 1785—1790 in Italien. Joh. Gottfried Schadow, geb. 1764 zu Berlin, war 1758—1787 in Italien. Sein Sohn Rudolph, gleichfalls Plastiker, starb 1822 in Rom. (Dessen jüngerer Bruder, Wilhelm Friedrich, der Maler, jetzt Direktor in Düsseldorf, hinterliefs einige Fresken in der Wohnung des verstorbenen preufsischen General-Consuls v. Bartholdy in Rom). Tieck geb. 1776 zu Berlin, wirkte 1805 und 1808 in Italien. Rauch geb. 1777 im Waldeck'schen, arbeitete 1805—1811, dann 1812—1814 und 1815—1818 in Italien. etc.

Wegen der Gediegenheit und Geistesstärke seiner Arbeit hat Thorwaldsen langsam*), und erst in der neuesten Zeit *die* grofse Anerkennung gefunden, deren er jetzt geniefst. Seine glänzende Laufbahn hat er gleichwohl mit sprechenden Werken, eigentlich mit seinem wundervollen Jason, dem Eroberer des goldenen Vliefses (1800), und im Basrelief (1803) mit Achilles eröffnet, welcher, abgewendet, in verhaltenem Zorn, durch Patroklos den Herolden Agamemnon's die zögernde Briseis übergeben läfst. Dieses Relief führte der Künstler, gleich anderen Bildwerken, mehrmals in Marmor aus: man findet es in Mitau bei v. Ropp, in der Abtei Woburn, dem Sommer-Palaste des Herzogs von Bedfort. Den Jason, auf welchen wir zurückkommen werden, besitzt Banquier Hope zu London, kolossal in Marmor.

Auf einer Erholungs-Reise durch Italien**) entwarf der Künstler bald darauf (1804) in halber Naturgröfse seinen Bacchus, Eigenthum der Gräfin v. Woronzoff und des Fürsten von Putbus, in Marmor; Apoll mit der Lyra, Ganymed mit dem Adler (den er in verschiedener Gröfse häufig wiederholen mufste) und Venus mit dem Apfel, sämmtlich für dieselbe Dame, letztere Statue bald auch für Herrn v. Ropp. Diese wurde gleich Anfangs so oft verlangt, dafs der Künstler 1813 das Modell zerschlug, um es neu in Lebensgröfse zu bilden (1816). Davon erhielt die Herzogin von Dewonshire ein Exemplar in Marmor; ein anderes, vielleicht das schönste, Lord Lucan. Dieses gieng auf der Fahrt nach England mit dem Schiffe unter, wurde aber, nach Thiele, „als ächte Anadyomene", den Tiefen des Meeres wieder abgewonnen. — Torlonia wünschte ein Gegenstück zu Canova's Herkules und Lichas. Thorwaldsen wählte Mars und Venus. Torlonia wurde aber, wie man in Rom mir sagte, der Bestellung untreu, während Thorwaldsen schon mit der Vollen-

*) Fast wie heute ein jüngerer Plastiker in München.

**) Grüneisen nach Thiele im Kunstl. 1833. Nr. 44—47.

dung des Modells beschäftigt war. (Canova lebte damals noch. —) Später, um das Jahr 1808 verwandelte der Künstler diesen Mars der Liebe in den Mars des Friedens. Auf die umgekehrte Lanze stützte sich stehend der kolossale Gott, die Rechte ergriff den Oelzweig. Aber die Pfeile des Liebes-Gottes wollten, wie Grüneisen sich ausdrückt, dem friedebringenden Kriegsgotte keinen Frieden gönnen. Der Ideenreiche Künstler bildete ihn wieder um, zu einer Gruppe mit Amor, wodurch er seinem ersten Plane und einem Gedanken sich näherte, den er anakreontisch damals schon in Basrelief entwickelt hatte. Der bekannte Plan der nordamerikanischen Freistaaten, ein kolossales Marmorbild der Freiheit zu Washington, der Plan der Florentiner, ein Denkmal des Dante für die Kirche S. Croce von seiner Hand zu erhalten, kam nicht zur Ausführung (1806).

Gleichzeitig mit mehreren der herrlichsten Reliefs und mit dem friedebringenden *Mars* vollendete der Künstler im Jahre 1808 eine wesentlich andere Gestalt, — seinen *Adonis*, den ungetheilten Liebling der Göttin der Schönheit, ganz, wie man versichert, mit eigener Hand und so völlig in frei antikem Geiste, dafs diese Statue gleichsam eine neue Epoche in der Entwickelung des Meisters bezeichnet. Denkt man sich den Sohn der Myrrha leichthin, der Blume gleich, die nach bekannter Sage nur Einen Augenblick vollendeter Schönheit geniefst, als Bild schnell hinwelkender Blüthe; so findet man ihn doch sicher im Augenblicke, wo er voll Gedanken der Liebe auf dem Gipfel der Schönheit steht, die *Göttin* erwartend, die ihn erfüllt und nach deren Liebe ihm selbst der Olymp nichts Schöneres bieten kann: man sieht den Adonis der Griechen, ganz in der Gestalt, die *Aphrodite* bezauberte, plastisch geschlossen in sich, voll innerer Lebendigkeit, den erwarmenden Stein Pygmalion's. Die Grazie blühender Jugend, weiche, maafsvoll üppige, in Liebelust lebenvoll schwellende Formen mit der männlich-edlen Kraft des jagdgewohnten Körpers, so bestimmt, als zart vermittelt, zeigen ganz jene Einheit

der Dichtung und Wahrheit, die *vor* Thorwaldsen nur griechische Plastiker, Vollkraft mit Anmuth paarend, in schöner *Individualität* bildeten. In eine Welt seeliger Gedanken, nach muthvoll beendeter Jagd, still versunken, ist sich *dieser* Jüngling der Erfüllung seiner Sehnsucht, seiner Erwartung der Aphrodite, vollkommen gewifs, und doch als antik gefafstes Bild, nicht ohne den Schmerz der Endlichkeit, nicht ohne leise Spur halbmelancholischer Ahnung der leicht vergänglichen Wonne des Lebens.

1840 modellirte Thorwaldsen auf Bestellung von West seine eigene kolossale Büste, jetzt in der Kunst-Akademie zu Kopenhagen. Ein Jahr darauf schickte er seine Psyche mit der Urne, an Hope's Bruder und vollendete seinen Amor mit dem Schmetterling, der nach Curland kam.

Auf dem Reichstag der General-Föderation zu Warschau hatte der polnische Adel beschlossen, in eine eherne Tafel die Zusicherungen Napoleon's einzugraben. Für das Architrav, unter welches diese Tafel gesetzt werden sollte, hatte der Plastiker (1812) zwei Caryatiden zu bilden. Der Plan der Polen scheiterte. Die herrlichen Bildwerke, 1818 von der dänischen Regierung angekauft, stehen jetzt neben dem Königlichen Thron der Christiansburg.

Zu diesen Werken kommen noch viele, später vollendete, namentlich christliche Bilder, National-Denkmale, wie der Löwe bei Lucern (nach seinem Modell), Poniatowski für Warschau (?), Schiller für Stuttgart gearbeitet, viele ältere und jüngere Büsten, darunter die gerühmte des Consalvi (S. 94.), sog. Portrait- und andere Statuen und Grabmäler, sein Merkur, die Basrelief's Tag und Nacht, die Amorinen-Verkäuferin, das Relief der Grazien in der Brera zu Mailand etc. Auch die Tänzerin und der sitzende Apollo im Palast Esterhazy zu Wien sollen erst nach 1812 ausgeführt sein.

Das Marmor-Denkmal, das er vor wenig Jahren dem Herzog Eugen von Leuchtenberg errichtete, (das jedoch eine günstigere Aufstellung wünschen läfst,) ist jedem Deutschen

bekannt. Der neue Münch'ner Palast dieses Fürsten bewahrt eine Gypskopie von dem quirinalischen, das ist, wie sich (S.604.) zeigen wird, von dem ersten Exemplar des Alexanderzug's in Basrelief von Thorwaldsen. Der reichste Antiken-Palast in Deutschland, die Glyptothek, besitzt den Adonis *), auch die Büste König Ludwig's als Kronprinzen, und München wird, wie man vernimmt, bald noch andere Werke seines Meifsels gewinnen. Einen Adonis sahen wir noch in seiner Werkstadt in Rom. Damals (1829) war er zugleich an der Ausführung eines kolossalen Denkmals begriffen, das demPabste Pius VII. in der Peterskirche, so wie an der Ausarbeitung des Kopernikus, der in Warschau aufgestellt werden sollte. Dieser ist zwar vortrefflich, doch minder glücklich, als antike Gestalten, und wie Pius VII. in sitzender Haltung gebildet. Unter seine Hauptwerke gehören auch die kolossalen Statuen Christi und der zwölf Apostel, die für eine neuerbaute Kirche in Kopenhagen, dann eine Predigt Johannes des Täufers mit mehreren Figuren und eine Reihe Relief's, die eben dahin bestimmt und jetzt grofsentheils schon angelangt sind: in Marmor in der Frauen-Kirche, in Gyps in der Zeichenschule der Charlottenburg. Gegenstände der urchristlichen

*) Nach der schönen Betrachtung dieser 1808 zum erstenmal ausgeführten Statue in Kunstblatt 1833. Nr. 1. ist sie in der letzten Hälfte des Jahres 1832 in München eingetroffen. Aber mein Exemplar von Klenze's und Schorn's Beschreibung der Glyptothek, München 1830. führt sie schon auf. Dennoch vertraue ich jener Quelle und bin geneigt, das erwähnte (letzte) Blatt dieses schon im Ankauf gebundenen Exemplars für eine spätere Einfügung zu halten. Kam aber Adonis erst 1832 unmittelbar aus Rom nach München, so könnte er auch das Exemplar sein, das wir 1829 noch bei Thorwaldsen sahen. Das Kunstblatt bemerkt indefs, dafs der Plastiker den Münchner Adonis selbst mit dem Meifsel ausgeführt. Dafs er jetzt meist nur die Modelle vollendet, an die Marmorbilder nur die letzte Hand legt, ist ganz in Ordnung. Nur die Technik überläfst er Anderen. (S. 425.)

Zeit wollten indefs seiner plastischen Hand nicht *so* vollkommen gelingen, als andere, dennoch besser, als den trefflichsten gleichzeitigen Bildnern und *wenn vielleicht* — falls ich diese Vermuthung mir erlauben darf — das ursprüngliche Modell des Jason (1800) die erste, Adonis (1808) die zweite *Haupt*-Epoche im Leben des welthistorischen Bildners bezeichnet; so dürfte bei all dem das Unternehmen dieser Werke *den Beginn* der dritten und höchsten Entfaltungs-Stufe des Künstlers ausdrücken, der nun gleichzeitig auf die urchristliche und mittelalterliche, auf die antike und modernste Zeit die unerreichte Kraft seines Genie's wendet. Nur nenne Niemand diese Epochen, die alle einfach und naturgemäfs, in sich, und schon von Anfang her allseitig begründet, allmählig in einander greifen, — wie man sonst bei Künstlern pflegt und wie ich selbst (S.592.) bei Canova that, Manieren. Denn von *Manier* ist auf dem Standpunkt *dieses* Bildners nie zu reden; weil in ihm keine endliche Eigenheit, immer nur die Sache herrschte, die Kunst, sein *lumen ab ingenio*. Seine Werke aber führte ich fast alle auf, weil in Rom wenigstens damals von den schönsten theils die Modelle, theils die Originale in Marmor oder Wiederholungen derselben noch zu sehen waren, und weil mich der immer neue Besuch seiner Werkstatt im Sinne dessen, was unsere Zeit vermag, fast so mächtig ergriffen *), als der seelige, Monate lang fast tägliche Besuch des Vatikan.

Auch das Relief hat Thorwaldsen auf seine plastische Natur zurückgeführt, indem er die malerische Richtung verlassen, welche Canova verfolgte. Zu seinen Relief's gehören aufser dem Abschied der Briseis von Achilles (1803), die Musen auf dem Helikon, ein Geschenk an Baronin v. Schu-

*) Ich hatte Empfehlungs-Briefe an den Künstler, suchte ihn aber nicht auf, weil seine Werkstatt mit dem Gedanken mich erfüllte, wie werthvoll jede Stunde seiner Zeit sei. Es genügte mir, wie dem alten Gadtianer vor Livius, unbekannt ihn gesehen zu haben. Man wird dieses öffentliche Bekenntnifs entschuldigen.

bert auf Montenero; die Gruppe Amor und Psyche, jetzt im Besitz der Gräfin von Woronzoff, und des Fürsten von Putbus: Mars und Amor im Sinne Anakreon's; die Taufe Christi; Maria mit dem Kinde und dem kleinen Johannes, Christus, der die Kinder seegnet und eine Gruppe von Engeln, sämmtlich Bilder des bekannten Taufsteins in hochgezogener Würfelform, einmal (1807) für Gräfin v. Schimmelmann in Dänemark, dann als patriotisches Geschenk für die Kirche zu Myklabye auf Island; die Weisheit, Kraft, Gerechtigkeit und Gesundheit, runde Basreliefs für die Nischen der Haupteinfahrt des Christiansburger Schlosses zu Kopenhagen (1808.) Hier ist die Weisheit Minerva, die den Menschen beseelt, indem sie den Schmetterling auf das Gebilde des Prometheus setzt; die Kraft Herakles, welchem Hebe den Trank der Unsterblichkeit reicht; die Gerechtigkeit Jupiter, dem Nemesis die Thaten der Menschen vorliest; die Gesundheit (*Sundheden*) Aeskulap mit der Hygiea, statt welcher die Wahrheit (*Sandheden*) bestellt war. Ein zweites Exemplar dieser Medallion's ist Eigenthum Graf Schönborn's in Gaibach; das berühmte, erst im Viereck, später auch in runder Begränzung ausgeführte Basrelief *A genio lumen* (vom Geiste kommt das Licht), worin die Idee der Kunst selbst dargestellt ist (1808); Hektor, der den Paris von der Helena abruft, die Waffen zu ergreifen, in der Sammlung des Kaufmanns Kundzen zu Drontheim (1809); Amor, der sein Händchen, das eine Biene gestochen, der Venus zeigt; Amor, als Löwenbändiger; die Geburt der Venus, und Merkur, der den jungen Bacchus der Ino bringt (1809), sämmtlich für den Prinz Malthe von Putbus, letzteres auch für Lord Lucan; Amor und Bacchus für Kundzen; die Charitas für die Marchionefs Landsdown, und später als Geschenk zur Unterstützung einer unglücklichen Familie eines norwegischen Beamten; Amor, der die ohnmächtige Psyche mit dem Pfeile zu wecken sucht, für Herrn Dalmar (?); Vulkan, Venus, Amor und Mars für Alexander Bille; die Gruppe Mars und Amor, und andere Reliefs im

Jahre 1811 ausgeführt, zum Theil im Besitz des Grafen Schönborn; das Monument der Schauspielerin Auguste Böhmer, in drei Gruppen. (1810—1814.) In der gröſseren, mittleren, empfängt die sitzende Mutter den Trank der Gesundheit aus den Händen der Tochter, die von der Schlange der Hygiea in die Ferse gestochen wird. (Die Tochter erkrankte nämlich nach der Genesung der Mutter durch die anstrengende Pflege und starb.) Auf dem einen Seiten-Relief zeichnet die geflügelte Nemesis die Opfer der Tochterliebe auf; auf dem anderen — welches auch über dem Grabe der dänischen Etatsräthin Donner in Altona steht — stützt der mohnbegränzte Genius das Haupt auf die gesenkte Fackel.

Um das Jahr 1811 erhielt Thorwaldsen den Auftrag, binnen drei Monaten eines der Gemächer des päbstlichen Palastes auf dem Quirinal, für Napoleon mit einem (29 Ellen langen) Fries in Gyps zu schmücken. Der Künstler wählte sinnig den Triumphzug Alexanders in *Babylon* und führte das Werk mit bewunderungswürdiger Weisheit aus. Er wiederholte dasselbe für das Schloſs des Grafen Sommariva am Como-See mit geistreichen Vermehrungen, wobei er den Grafen und sich selbst, wie er jenem den Zug zeigt, mit dargestellt. Später nahm er die ganze Arbeit in der halben Gröſse der vorhergehenden nochmals auf. Im Jahre 1829 hörten wir in seiner Werkstadt von der Wiederholung dieser vollendeten (d. i. von der 4ten) Darstellung für das Christiansburger Schloſs in Kopenhagen, in der alten Gröſse etc.*) Einige andere spätere Relief's haben wir schon genannt.

*) Erstaunt über die ächtplastische, antike Anordnung und Behandlung zeichnete Fr. Overbeck gleich das quirinalische Exemplar nach. Betellini und Marchetti gaben diese Gruppen in leicht schattirten Nachbildungen in Kupfer heraus. Thorwaldsen wünschte später eine gelungenere Ausgabe, welche einfacher, sorgfältiger und kräftiger, Form und Charakter des Gegenstandes und die ausgeführte Modellirung des Einzelnen strenger wiedergäbe. Diese Arbeit unternahm Samuel Amsler mit den letzten Erweiterungen für das

Auch die Restauration antiker Meister-Werke, eines der gewagtesten und undankbarsten Geschäfte, hielt der Künstler nicht unter seiner Würde, und glücklich sind wir, dafs *Er* es war, dem König Ludwig im Jahre 1812 die Restauration der besterhaltenen Fragmente der kurz vorher aufgefundenen (1811) Aegineten in Rom anvertraute, und dafs in München Schwanthaler etc. für das Weitere thätig war. Im Sinne des Alterthums bildete auch Thorwaldsen nach der Beschreibung des Pausanias die Candelabern, die im Tempel des Zeus zu Athen standen. Möchte Er uns noch, so weit antike Nachahmungen und Beschreibungen reichen, mit schöpferischer Hand den olympischen Gott des Phidias vor das Auge bringen oder in einem eigenen Werke dem Torso des Vatikan das räthselvolle Haupt mit allen Gliedern wiedergeben! Oder dürfen wir sagen, dafs Er auch dafür mittelbar, und ohne Absicht, schon zur Genüge gesorgt hat? In seinem Medaillon der Gerechtigkeit fanden wir den Jupiter, der die Worte der Nemesis aus dem Buche des Lebens vernimmt, und für das neue Rathhaus zu Kopenhagen hat er (1808) einen Fronton entworfen, der jedoch nicht zur Ausführung kam: der *thronende Jupiter*, umgeben von Minerva und Nemesis, vom Oceanus und der Erde: Und unter den Medallion's der Christiansburg zu Kopenhagen sahen wir, in seiner Darstellung der Kraft, den *Herkules*, dem Hebe den Trank der Unsterblichkeit reicht. (Vrgl. indefs S. 190 — 207. 213.)

Dafs Thorwaldsen schon frühe auch als Zeichner sich bewährte, bedarf keiner Erwähnung, wohl aber, dafs er als Jüngling einen Theil der hinterlassenen Zeichnungen von Carstens treu kopirte, und in Erinnerung an den verehrten Künstler (S. 590.) diese *Kopien* in seiner Wohnung aufhieng.

Christiansburger Schlofs. Das Werk erschien in 22 Kupfertafeln mit Erläuterungen von Ludwig Schorn, in grofs quer Folio 1834 bei Cotta. Von Sommariva's Exemplar sind Gypsabgüsse, 1½ Zoll hoch, in Rom bei Pistrini zu haben.

Sein eigenes Porträt, das er in der Jugend zeichnete, ist in seiner trefflichen Biographie von Thiele in Kupfer gestochen.

Die weiche, malerische, im Ganzen edle, zwar unbestimmte, oft schlaffe, doch nur mitunter in's Coquette spielende Haltung der Schule Canova's, zeugte von der liebenswürdigen, doch schwankenden *Jugend* der neueren Plastik. Sie lebte *noch* zu sehr von der *Aussenwelt*, von der Aufmerksamkeit und Bewunderung, und gab statt *plasitsch geschlossene*, selbstständige Gestalten bisweilen eitle, fast hängende Formen, die gleichsam mit Absicht gefallen wollten. Gegen diese halb mädchenhafte Jugend-Richtung Canova's selbst ist Thorwaldsen ein *vielseitig* entwickelter, ein reicher, denkender Künstler, voll *Manneskraft*. Seine Werke athmen Selbstbewufstsein: nichts *blos* unmittelbar Gefälliges: Alles ist freie Natur; nichts Gemachtes, Alles in hoher Einfachheit Geist und Leben: jeder Zug plastische Dichtung; alle Sucht nach Reiz von Grund aus abgethan. Seine Werkstatt in Rom ist der Stolz nordischer Kunst im Süden, die Hoffnung ihrer Zukunft. Sie tröstet uns, wenn Overbeck's krankhafte, bewufstlos durch Nachahmung oberflächliche Leistungen, anziehend von Aussen, schaal von Innen, für kurze Abendstunden geboren, den Muth froher Aussicht durch Armuth an Freiheit zu rauben drohen.

Die Vielseitigkeit Thorwaldsen's herrscht im Wesen und Ausdruck seiner Werke; in der Ausbreitung seines Genie's auf alle Zweige seiner Kunst, und ist durchgehends, was das bewunderungswürdigste, mit der Weisheit freier Beschränkung verbunden, die den plastischen Meister offenbart, den besonnenen, denkenden, sich und seinen Reichthum beherrschenden Künstler, den Meister, der nicht blos Energie, die Overbeck fehlt, sondern die doppelt höhere besitzt, seine Energie *in* ihr selbst zu besiegen. Er kann jetzt moderne, jetzt antike Gedanken fassen, jetzt tief in das Mittelalter greifen, aus diesem seine Bilder holen; hier freie Statuen, dort Relief's schaffen: man wird in seiner Behand-

lung klassischer Scenen nicht den Griechen, und doch nichts Modernes, was verwirren könnte; in seiner Haltung moderner Gegenstände keine Sucht nach antikem Glanze; im Relief keine Malerei, man wird die Gruppirung inhaltreich, die inhaltreiche plastisch*), nichts Vermischtes und Verwischtes, Alles einfach, treu, bestimmt, und doch so weit Alles in Allem finden, so weit im Bewufstsein der Kunst seiner Zeit Alles in Allem *ist*. Raphael verband Heidnisches und Christliches: als Maler hatte er in *dieser* Allseitigkeit, wie Schiller als Dichter, ziemlich freies Spiel; aber er *vermischte* nicht, was er *verband*. (S. 529.) Dafs Thorwaldsen, als Plastiker in bestimmtere Gränzen gewiesen, diese, während er Alles gab, allseitig wahrte, ohne pedantischer Absonderung sich hinzugeben; gehört zu seinen anerkanntesten Verdiensten. Einfache, plastische Bestimmtheit in Allem bei tief greifender, frei vermittelter Selbstdurchdringung des Gedankens, mithin die Grazie *plastischer* Transparenz, ist seine Virtuosität. Erwägen Sie daher, wie wir ihm gefolgt sind, den Entwickelungs-Gang der Kunst, bedenken Sie zugleich, dafs Thorwaldsen keine Richtung mit der anderen vermischt; so werden Sie es natürlich finden, dafs im Durchschnitt diejenigen seiner Werke die besten sind, deren Gegenstand am meisten plastisch, d. h. antik ist. Jason, Mars, Adonis, Merkur, Venus, der Alexander-Zug standen seiner reichen Kunst näher, als Gestalten des Mittelalters: Kopernikus, Guttenberg und jener Maximilian I. von Baiern, der bei dem seltenen praktisch klugen Verstande den er, ziemlich gemüthvoll,

*) Im Relief nähert sich, ohne aus ihren Gränzen zu schweifen, die Plastik, als Plastik, der Malerei. Sieht man Reliefs von Thorwaldsen mit künstlich ausgeführter Schattirung nachgezeichnet, so scheinen sie häufig minder bedeutend: Dies ist bisweilen ein Symptom ihrer plastischen Trefflichkeit. (Z. B. in den Kupferbildern seines Altars von Antonio Banzo, zu haben bei Antonelli auf dem Platze Sciarra Nr. 233 zu Rom.)

im Leben entwickelte, etwas Widerliches, Kleinlich-Befangenes, daher Unpoetisches, in Wahrheit Unsouveraines nie *ganz* verleugnen konnte. Desto bewunderungswürdiger ist die Kunst, die auch ihn zu behandeln wufste und die Aufgabe, die ihm dadurch gestellt war, erfreulich, weil ihre Lösung zeigt, dafs dem Künstler das Unglaubliche gelungen, die Anforderung, dem prosaischen Gegenstande Poesie einzuhauchen, ohne unwahr zu werden. Denn hier mufste er, — mit Schiller's *Wallenstein* zu reden,

> Um die gemeine Wirklichkeit der Dinge
> Den goldnen Duft der Morgenröthe weben.

Dies führte er durch, in Anordnung, Wesen und Schmuck, im kleinsten Beiwerke der Reiter-Statue bis zu den Verzierungen des Sattels, ohne Steifheit den Formen der Zeit treu, und rechnete geschmackvoll auf die Wirkung der Bronze, in welcher das Standbild von Stiegelmayer in München gegossen wird, wohin das Modell im Sommer 1836 abgieng. Mit ausgestreckter Hand scheint der Fürst gehorsamen Unterthanen Gesetze zu geben; in stolzem Gange scheint das Streitrofs zu fühlen, dafs es den klugen Gebieter trägt. Rofs und Reiter sind Eines, das Werk ein geschlossenes Ganze: nur weil es seinem Gegenstande treu ist, weckt es den Wunsch, von derselben Meisterhand, diesem Kurfürsten gegenüber, einen siegenden Helden und König — einen Wallenstein, Gustav Adolph zu sehen.

Mit einem kleinen schon 1812 komponirten Basrelief: Viktoria, einen gefallenen Krieger bekränzend, das aber im Jahre 1829 noch nicht in Marmor ausgeführt war, und vor Allem mit seinem Lord Byron, den ich leider nicht mehr gesehen, stieg Thorwaldsen in das Feld des modernsten Lebens. Menzel sagt in seiner Reise nach Italien, S. 195: dieses Werk „begründet eigentlich eine neue Kunst, indem es die bisher unaufgelöste Aufgabe löse, unsere moderne Kleidung der plastischen Schönheit zu vermitteln.“ In diesem Sinne

rühmt M. in Thorwaldsen den Meister in *antiken, romantischen* und *modernen* Gestalten und Kostümen, und mit Recht.

Es bleibt dabei unbestritten und wir haben den Grund davon angegeben, dafs im Ganzen auch ihm die einfachsten, mehr oder minder nackten Gestalten, die antik gedachten, mythologischen und heroischen Bilder am schönsten gelangen. Und wenn wir beifügen, dafs die Nacktheit menschlicher Formen in gewissem Sinne — ein *südlicher*, wie ein *antiker Zug* ist, so müssen wir wiederholen, dafs auch sein Jason, Merkur, Venus etc. frei gedacht, mit Antiken nicht zu verwechseln, dabei klare Beweise sind, dafs der Körper nur als Körper des Geistes der höchste Gegenstand der Plastik, vielmehr die Sprache ist, in welcher die stumme Poesie dieser Kunst, gleich der schweigenden Natur, die Geheimnisse ihres Wesens offenbart. Nur in diesem Sinne sind Gestalt und Form allfähig, jeden geistigen Ausdruck plastisch zu offenbaren, so nämlich, dafs dieser ganz *im* Körper wohnt, keine Ferne, kein Jenseits seiner Wirklichkeit, nichts von ihm Getrenntes, Abgezogenes, sondern volle Gegenwart selbst, fleisch-gewordener Geist, mit der Natur unmittelbar verbunden ist. (S. 237.) In der allseitigen, treu sinnbildlichen (d. i. symbolischen) Stärke *dieser* geistigen Gegenwart, nicht blos durch Bewegung oder durch Darstellung von Thieren und anderen Gegenständen, auch nicht blos durch die Form des Reliefs, (S. 607.) oder durch bunte und gefärbte Standbilder näherte sich, wie Sie wissen, schon die antike Plastik, ohne ihr Gebiet zu verlassen (S.155.), wie in anderem Sinne die *Architektur* (S. 246.), der *Malerei*. Auch die *Plastik*, indem sie Alles gegenseitig Widerstrebende abweifst oder *gleich* in Einen, in den höchsten individuellen Punkt frei zusammenfafst, nimmt, wie Winkelmann gezeigt hat, „nicht mehr Materie“, als zur körperlichen Darstellung des Geistigen nothwendig. Gab sie aber in den ersten Anfängen durch die strenge, fast herbe und steife Haltung, durch den verschlossenen Ernst der griechischen Tempel-Statue kräftige, starre Bilder einer Alles übersiegenden, wie der moderne Be-

schauer irrig sagen würde, einer jenseitigen Macht (S.187.); so übertrieb sie doch *nur* in verwirrten Mittel-Perioden oder in überreifen Zeiten und in Nationen, deren Leben nicht selber plastisch war, wie in der neueren Kunst*) ohne Noth und zum Theil neben der Sucht nach sinnlich überfliefsender Anmuth den Ausdruck *so sehr*, dafs *Er* für sich, anders, als es im Anfang gemeint war, Er allein, statt der ganzen vollen Gestalt, die Seele des Beschauers füllt, als wollte er, meist nur durch scheinbare, in der That gehaltlose Uebereinstimmung der Glieder und aller Theile den Körper gleich der Last des Steines unter sich verschwinden lassen. So weit, als die moderne Plastik, vergriff sich nie die antike, weil sie steets, auch wo sie den Ernst der Natur zu verlassen *schien*, der Wahrheit, Wirklichkeit und Grazie, dem plastischen Volksgeiste — treu blieb. Aus *so* schmählichem Verfall, aus Affektation, die im schlechtesten Kostüme das Wesen, in Generals-Uniformen, wie vorher in fliegenden Gewanden (S. 494.), bald auch in Reifröcken die Schönheit plastischer Werke sah, mufsten erst Canova, dann allseitiger und von Innen her entscheidend, Thorwaldsen ihre Kunst erretten. Thorwaldsen mufste jene Steifheit, die dem Westen und Norden eigen war, durch den Zug nackter, sonnenklarer, südlicher Einfalt und Natur, wie Canova, und zugleich das üppig südliche Streben nach malerischer, sinnlich überfliefsender Anmuth, durch den Hauch des selbstbewufsten Geistes überwinden. Und so (S. 599 ff.) sieht man, dafs es unserer Zeit nicht mehr unmöglich ist, in *der* hohen Wahrheit *klassisch* zu sein, in welcher es, von Grund aus mit der Natur vertraut, die Griechen waren. Aber der klassische Sinn hat heute eine andere Richtung, wie die ganze Zeit. Unser Leben verlangt freie, beherrschende Anschauung, allseitige *Wieder*-Versöhnung mit der Natur. Ganz in *der Lebens-Richtung* in welcher es der Grieche war, wird daher kein Künstler,

*) Vergl. mit Bezug auf die Malerei z. B. S. 391 ff.

auch der beste nicht mehr, klassisch werden, eher in einer höheren, wie er es soll. —

Wie Viele sich verwunderten, dafs Michel-Angelo ein Italiener, fand es Canova befremdend, dafs Thorwaldsen ein Nordländer. Bei jenem mochte die eigenthümliche Gewalt und Erhabenheit des Verstandes (S. 525.), bei diesem nicht ohne Grund, mit der Erhabenheit die Grazie auffallen. Wie kommt, läfst sich fragen, der Däne, der Isländer, zur Plastik? Die Weltanschauung der nordischen Völker gieng ursprünglich mehr auf das *Erhabene* und tief Ironische, als auf das Schöne, Anmuthige, Heitere. *Die Spuren eines in Allem sich selbst als Geist ahnenden Geistes* sind die sprechendsten Züge ihrer ältesten Mythologie und Dichtung; *Selbstbewufstsein* der eigentliche Charakter nordischer Ritterlichkeit und Liebe. Durch das Christenthum geläutert, durch die Fortschritte der Zeit zur bestimmten Entwickelung und Ueberwindung seiner tiefen, lange fort lyrisch wirkenden Natur getrieben, durch den Protestantismus auf die Bildung des klassischen Alterthums zurückgeführt, in der Sicherheit seiner Selbstkraft befähigt, das Fremdeste in sich aufzunehmen, ohne an Eigenthümlichkeit zu verlieren und im Drang nach ergänzender Natur und Bildung vom Süden angezogen — konnte da der Nordländer sein bestimmtes, einmal entschiedenes Bedürfnifs nach dem Schönen, das um so mächtiger ihn durchdringt, je weniger alte Kunst ihn umgiebt, — mit gröfserem und früherem Glück auf eine andere Kunst wenden, als auf diejenige, die man unter den bildenden Künsten von jeher, wenn gleich oft mit einseitigem (S. 215.), doch in diesem Bezuge gewifs mit wahrem Sinne, vorzugsweise die Kunst des *Erhabenen* nannte, — auf die Plastik, die das Massige, Körperliche ganz auf die Stufe des Geistes hebt, indem sie das Geistige *völlig* körperlich darstellt. Sicher wird der germanische Norden auch für andere Künste Talente wieder gebären, die im Süden die Wunderkräfte des nordischen Geistes entfalten, — aber es unterliegt keinem

Zweifel, dafs vor allen die Plastik, durch Thorwaldsen (S. 183.), eine neue, welthistorische Epoche, eine gröfsere, als durch Canova — und gerade wie Sie (S. 596.) gesehen, *diejenige* begründet hat, in der sich die Kraft des *nordischen* Denkens in freier Durchführung *jener tief* greifenden Vermittlung und Selbstdurchdringung bewährt, welcher Canova noch fern blieb, der gleichwohl dem *Norden* Italiens, *Venedig*, angehört. In Thorwaldsen wirkt der protestantische Geist des Nordens mit plastischer Energie und Grazie. Bei aller Gröfse seiner ruhmvollen Bescheidenheit ist er sich dessen unwillkührlich klar bewufst. Denn dieses Bewufstsein bleibt vom gebildeten Genie unzertrennlich: es ruht auf diesem, dem wir seine Schöpfungen danken. In *Rom* äufserte er deshalb zu Menzel, dafs die Plastik dem Protestantismus, die Malerei mehr dem Katholizismus zusage. Sie erinnern sich aus meinen Vorlesungen über Aesthetik eines ähnlichen Gedankens, den ich in Erwägung des Unterschiedes antiker und moderner Kunst in allgemeinem Bezuge (nicht ohne Warnung gegen formelle Anwendung) entwickelte, als ich von dem stillen, bilderlosen Charakter des Protestantismus sprach, der, als evangelisches freies Denken in sich selbst die Kraft trage, seiner lauteren, mehr als lyrischen Innerlichkeit durch Wissenschaft und Kunst, zuletzt durch kunsterfüllte Wissenschaft allversöhnende Gestalt zu geben *), von allem Zwiespalt sich zu befreien.

Die speziellere Lösung der Frage Canova's liegt aber im *Leben* unseres Künstlers, dessen Verhältnifs zu seinen Vorgängern und Zeitgenossen aus der *deutschen* und *französischen*, wie aus der *italienischen* Schule, so weit an jene beiden *hier* zu denken, schon genügend angedeutet ist. Um seine Geburt streiten sich *Island* und *Dänemark*. Antheil an ihr verlangt *England*, — er sei auf dem Meere geboren — und *Deutschland* — er spricht, wie A. W. Schle-

*) Vgl. S. 160. mit 237. Aufserdem S. 330. 334. 336. 340. 402 ff. 525.

gel bemerkt, deutsche Sprache und hat deutsche Bildung. Selbst *Italien* zieht den Nordländer in seine Kreise und da Tag, Monat, — Jahr *) und Ort seiner Geburt in Räthsel gehüllt sind, feiern Dänen und Deutsche in Rom seine Ankunft in dieser Weltstadt (den 8. März 1797) alljährlich als den Tag seiner Geburt und lassen *Nationen* streiten, gleich den griechischen *Städten* über Homers Heimath: denn er gehört der Welt, der Geschichte, und das Land seiner Väter ist die eisige Feuer-Insel, die dem Welttheil künftiger Geschichte nicht ferner liegt, als unserem Kontinent. Wie seine Anadyomene (S. 598.) dem Meer, entstieg er selbst in geheimnifsvollem Dunkel der verborgenen Mutter.

Wie Flaxmann unter alten Bildwerken, deren Sinn Anderen verschlossen blieb, umherwandelte, sah sich Thorwaldsen, gleichsam berufen, die Plastik von Vorne herein, d. i. aus ihren einfachsten Anfängen *in sich* wiederzugebären (S. 119.), schon als Kind von ähnlichen Arbeiten umgeben. Sein Vater, Sohn eines Geistlichen, war Steinhauer und Schiffs-Bildschnitzer. Noch besitzt die Akademie zu Kopenhagen manche Erstlinge des jungen Künstlers, die bei gewissenhafter Nachahmung seiner Vorbilder grofse Anlagen und schnelle Fortschritte gerade in *der* Sphäre der Kunst beweisen, die das umfassendste Genie erfordert, in der Komposition. Abildgaard, Professor an der akademischen Modellschule, der Historien-Maler Wulf und Graf Fr. Detlew von Reventlow haben das Verdienst in Kopenhagen ihn durch Theilnahme, Zoega, vor Allen Carstens in Rom, ihn durch Kritik, Liebe und Beispiel unterstützt zu haben. Während Zoega die strebende Seele des Jünglings durch die Feueresse scharfsinnig gelehrten, leicht übertriebenen Tadels läuterte, gofs Carstens den Balsam siegender Zuversicht in das edle, sich selbst verwundende Gemüth, dem das Schicksal starke Proben gestellt hatte. Nach langwieriger, sturm-

*) Vermuthlich den 19. Nov. 1770.

voller Fahrt in Rom angelangt, wurde er bald (1798) durch ein drohendes Fieber auf's Lager geworfen. Von seinen Nachbildungen der Antike aus dieser Zeit sind einige in Marmor noch vorhanden. Schiller's ernste Worte zum Grufs des Jahrhunderts

„Und das Band der Länder ist gehoben
Und die alten Formen stürzen ein"

dürfen als Gegen-Motto dienen für das erste Werk, welches in der Geschichte der bildenden Künste, wie im Leben des Plastikers, das ihr *völlig* gehört (S. 392.), bei'm Antritt des Jahrhunderts (1800) eine neue Epoche bildete, sein Jason. Unerkannt von der Menge stand in menschlicher Gröfse das vollendete Modell des Argonauten-Führers lange einsam in der kleinen Werkstatt. Um es in Marmor auszuführen, hinderte den Künstler der Geiz der Zeiten. Da zerschlug der mächtige sein Werk, das schönste seit der Schöpfung des vatikanischen Apoll! — Aber das Genie des Verlassenen war reicher als damals Rom, thätiger als der Geschmack der Fremden, die es sahen, stärker als die akademischen Gesetze seines gesunden Vaterlandes, die ihn zurückriefen. Er *blieb* in der Residenz antiker Plastik und schuf von Neuem, nach keiner Ohnmacht des Tages fragend, jetzt — gleich in kolossaler Gestalt — seinen Jason und entschied, den Stumpfsinn des Zufalls besiegend, für immer sein Glück (1803). Zoega's gelehrte Zweifel waren durch die That vernichtet. Ungetheilt zollte er Beifall. Der neidlose Canova bewunderte den neuen grandiosen Stil des dänischen Jünglings *) und später schon mit Schüchternheit oder doch mit dem edlen Wunsche des Alten (S. 104.), noch einmal jünger zu werden**),

*) Seine Worte: Quest opera di quel giovane Danese è fatto in uno stilo nuovo e grandioso!

**) Zu Friderike Brunn soll er gesagt haben: Questa statuetta è bella, è nobile e piena di sentimento; il nostro amico davero è un uomo divino! und naiv hinzugesetzt: Il est pourtant dommage, que je ne sois plus jeune!

den Adonis des Freundes und göttlichen Mannes. Den bescheidenen Meister verwöhnte kein Lob. Dankbar will er in's Vaterland zurück. Da führt der Genius der Künste, fast am Tage der Abreise, den Banquier Thomas Hope zu seinem Jason. Betroffen fragt der Britte nach dem Preis der Ausführung in Marmor, bietet mehr, als der Künstler verlangt — dringt auf Eile. Von da an blieb Thorwaldsen für immer in Rom; aber das alte Fieber warf ihn erneut und später wiederholt nieder, trieb ihn (1804) zu einer Reise, nach Neapel, Toskana, nach Montenero bei Livorno und in die lucchesischen Bäder, wo er leidend, doch fortan mit kleinen Kompositionen sich beschäftigte. Die Siege Frankreichs erschweerten die Verbindung mit England. Seine Kunst entwickelte sich mehr und mehr; er wurde unzufrieden — Er nur allein — mit seinem Jason, und wollte Sir Hope um denselben Preis eine bessere Arbeit liefern. Unwandelbar blieb der Britte bei dem ersten Verlangen. Im Jahr 1828 war der kolossale Jason in Marmor vollendet. Der Plastiker, über die schuldlose Verzögerung gegen den Wohlthäter mit sich ungehalten, legte als Geschenk ein Basrelief, nebst der Büste der Gattin und der drei Töchter Hope's bei und übergab damit die Familie der Unsterblichkeit.

Seine übrigen, früheren und die meisten seiner späteren Hauptarbeiten haben wir vorhin erwähnt. Die ersten öffentlichen Auszeichnungen erhielt er durch seinen König und durch Murat. In Rom soll ihm eine Münze geprägt worden sein. Doch beruht diese Sage (die selbst in das Conversations-Lexikon übergegangen ist) vielleicht auf einer Verwechselung mit der Medaille, die ihm Brand in Berlin, sein Profil auf der einen, sein Basrelief *a genio lumen* auf der anderen Seite, gravirt hat. Im Jahr 1819 suchte Thorwaldsen sein Dänemark, über Stuttgart etc. reisend, wieder auf und gieng über Dresden, Warschau und Wien etc. zurück

nach Rom und 1830, nur wegen Leuchtenberg's Grabmal' auf wenige Tage nach München *).

Wie tief Thorwaldsen seine künstlerische Wirksamkeit durchschaut, zeigen vor Allem seine Werke, dann auch seine Erklärungen über ihr Verhältnifs zur Baukunst. Ohne Wiedergeburt dieser Kunst kränkelt das äufsere Leben der Schwester-Künste und doch vermögen wir in ihr selten mehr, als Gegebenes allseitig und gefällig nachzubilden. Auf solche Zweifel antwortet, statt eines bestimmten *Bauwerkes*, wie Canova eines gründete, der *Geist*, mit welchem Thorwaldsen seine Kirche ausgeschmückt sehen will: denn in dieser Ansicht liegt, wenn gleich nur im Sinne der Plastik, für schöpferische Architektur mehr noch, als die schöne neue Kirche in Kopenhagen bietet: ein leiser Wink für fernere Bauten **). Wie der Plastiker gegen Menzel (Reise nach Italien S. 118.) sich erklärt, denkt er sich die Ausschmückung einer protestantischen Kirche so: „Vorn am Eingange soll Johannes der Prediger die Christen gleichsam einladen, das *Wort* zu hören. Im Innern sollen zuerst die Propheten und Sibyllen in

*) Da ich in Erlangen, später in Rheinbaiern und selbst in Heidelberg über Thorwaldsen keine literarischen Quellen fand und manche Angabe nur aus dem Munde lebender Künstler schöpfte; so verweise ich wiederholt auf eine Schrift von entschiedenem Verdienste, die ich leider nicht besitze: Leben und Werke des dänischen Bildhauers Bertel Thorwaldsen, von J. M. Thiele. Th. I. mit 80 Kupfertafeln etc. Leipzig. Brockhaus 1832. Th. II. 1834. (gr. Folio). D. Grüneisen a. O. Aufserdem s. man die Contorni (Umrisse) von Riepenhausen und Mori. Rom 1811. und F. B. Lahde: 11 Statuen und Relief's nach Thorwaldsen, mit Epigrammen v. Oehlenschläger etc. Einige andere Schriften und Kupferwerke haben wir schon berührt.

**) Vergl. oben S. 292 f. 312. Bei dieser Gelegenheit müssen wir der Verdienste des Prinzen Christian von Dänemark in all diesen Beziehungen gedenken. Vergl. „Schilderungen und Ergebnisse eines Vielgereisten, der ausruht. 1833. S. 94 f.

der Vorhalle, dann im Chor, in zwei Reihen sich gegenüber, die Apostel stehen und jeglicher in seiner Art eine andere Kraft oder Tugend, die das Christenthum verlangt und hervorruft, ausdrücken. Den Schlufspunkt aber soll Christus bilden, wie er liebend die Arme öffnet: kommt alle herbei, die ihr mühseelig und beladen seid. Wort und That, Rede und Kraft sollen in den Dienern, die Liebe aber, das Höchste, immer nur in Christo dargestellt werden. Vor ihm aber soll ein Engel das Taufbecken halten."

In diesen Worten, die einen Geist offenbaren, der mit seltener Schärfe die Geheimnisse *christlicher Symbolik* durchdrang, liegt zugleich ein Schlüssel seiner heiligen, für Kopenhagen vollendeten Gruppen und diese begegnen durch die Ausführung dem gerechtesten Zweifel an der heutigen *Möglichkeit* der Darstellung solcher Gedanken, wenn auch nicht dem an ihrer *vollendeten* Wirklichkeit: Ja, die Gruppe des Predigers in der Wüste weist, gleich anderen Werken des Künstlers, die Theorie, die von der Plastik nur todte Ruhe fordert, in ihre Schranken, indem sie im Innersten zugleich Winkelmann's Ansicht von der wahren Ruhe der Plastik bestätigt. Wie sie aber, was nur der geprüften Kunst gelingt, Ruhe und Bewegung und die mannigfaltigsten Nuancen des Ausdrucks plastisch bindet, so vereinigt sie auch verschiedene Richtungen der Kunst-Entwickelung in glücklicher Mitte. Man rühmt namentlich an den Frauen-Gesichtern dieser Gruppe mit Recht, dafs sie weder Antiken, noch Raphael'sche, noch altdeutsche Madonnen sind, sondern treue Geburten der Gegenwart „in höchster Idealität." „Edel, rein und tadellos, wie sie sind, scheinen sie dennoch, wie Baculeu *) sagt, auf unserer Flur gereift." Was ihnen da noch abgeht, ist weniger Schuld des Künstlers, als des Standpunktes, auf

*) Zeitung f. d. eleg. Welt. 1835. Nro. 106. Baculeu fügt bei: „auch ist, glaube ich, der Kopf nicht ganz so klein, wie bei der Antike."

welchem im Allgemeinen das theologische Bewufstsein des Tages noch spielt. Diesem *Bewufstsein* ist zwar das Genie des Plastikers durch Poesie und That vorausgeeilt. Dafs er aber die *letzte* Höhe in dieser That noch nicht völlig erreicht hat, zeugt bei aller Trefflichkeit am deutlichsten sein Christus. Vielverkannt ist dieses herrliche, durch den Kupferstich von Rusch e weyh (der jedoch etwas klein gehalten ist) auch dem gröfseren Publikum einigermafsen anschauliche Werk gegen die gewöhnlichsten Rügen schon durch die Bedeutung sicher gestellt, die in der Bestimmung desselben liegt. Es verdient ungleich höhere Würdigung, als ihm häufig zu Theil geworden. Der Christus des liebenswürdigen Dannecker, gewifs ein schönes, mit Wahl und Ueberlegung gearbeitetes Bild von bleibendem Werthe, ist dennoch zu schwach, zu predigerhaft, als den Vergleich mit jenem auszuhalten. Ein köstliches Gewächs des grofsen frommen Talentes ist es doch weniger der Heiland, als ein *Heiliger*, der in Liebe die Welt umfassen, alle Menschen in den Himmel weisen möchte, den er im Busen trägt. Aber er trägt diesen Himmel trotz der Wölbung der Stirne etc. *vollauf* nur im Herzen, nicht zugleich im allüberwindenden Geiste. Es ist ein Christus mehr der Theologen als der Bibel. Was ihn verherrlicht, ist mehr der *Mangel* aller Eigenliebe, als die *positive* Kraft der Liebe selbst, mehr allgemeine Lauterkeit und Reinheit, als bestimmte Freiheit und Gotteswürde. Er sehnt sich gleichsam nach dem Himmel und sagt nur: „Zum Vater!" oder „In den Himmel!" nicht, was er sollte: „*durch Mich zum Vater.*" Dieses *Ich*, das *durch und durch* heilige, dieses göttliche Selbstbewufstsein kommt nicht zu Tage: es verschwindet in dem gelinden Hauche des Gebildes, der *nur* die *kindliche* Milde, nicht jene giebt, die das Resultat der Allvollendung ist, der *durchgeführten* Prozesse des *Geistes:* nur eine Milde, welche die Strenge neben oder aufser sich, nicht diese und sich selbst in und unter sich hat, nicht die Milde als Triumph-Gesang der *vollbrachten*

Lösung *aller* Widersprüche. Nur die Seele, die zärtlich liebende, nicht der Geist ist aufgegangen, der die Welt zum Himmel emporhebt; die Innigkeit, nicht die Energie der Anmuth; der *Zug* nach dem Himmel, die gelinde, fast noch moralisirende Frömmigkeit, nicht die Gottheit selbst heiligt das Bild. Mit Unbefangenheit verläfst es den alten Typus der Kirche, nimmt aber, weil es den Himmel in der Ferne *sucht*, den Typus des Predigens, des Sehnens an, überschreitet mit malerischer Neigung die Gränze plastischer Geschlossenheit und scheint mehr der Erbauung, als seiner selbst Willen da zu stehen. Dahin ist es auch in Wessenberg's Schrift: „die christlichen Bilder ein Beförderungs-*Mittel* des christlichen Glaubens" mit gründlicher Begeisterung gedeutet worden. Dennoch wird an ihm Oktavio's schnödes Wort im Wallenstein zu Schanden:

Mein bester Sohn! Es ist nicht immer möglich,
Im Leben sich so kinderrein zu halten,
Wie's uns die Stimme lehrt im Innersten.
In starker Nothwehr gegen arge List
Bleibt auch das redliche Gemüth nicht wahr.

Bei jener künstlichen, den nahen Gott mehr suchenden, als darstellenden Haltung, bei jenem nur weichen Ausdruck des Herzens, dessen zarte Gränze unter dem Pulsschlag der Majestät des Heilandes zerspringen würde, ist in Dannecker's Christus *) der besonnene Blick des Künstlers die Wache der Anmuth. Im Christus von Thorwaldsen braucht die Charis keinen Hüter. Sie *ist* Charis: die tiefe, unbewufst wirksame Naturmacht des Genie's von der Besonnenheit des plastischen Verstandes untrennbar. (S. 197.) Keine Technik läfst sich sehen, nichts Malerisches, Empfindliches, Unreifes, Bedürftiges. Dabei bleibt er dem kirchlichen Typus, ohne ihm zu erliegen, gerade so weit treu, als diese Treue sich *von selbst* ergiebt. Der hohe ruhevolle Ernst der Liebe *thront*

*) Näheres über diesen s. in Scholler's ital. Reise. I. 6 ff.

auf seinem Antlitz. Er ist der Versöhner, der „in den Tod gegangen, der Menschheit den Frieden, *seinen Frieden* zu bringen," der Heilige, der „von Liebe *nur* beweget, sich *ganz* uns hingegeben hat," der Eingeborene, dem der Himmel „Lieder singt;" der in Ewigkeit uns treu bleibt und nur durch Liebe, durch die Macht seines Lebens uns zu *sich* zieht. Denn *Er* ist der *offene* Himmel, die Mensch-gewordene *nie* befleckte Liebe und er *ist* sie nicht blos schlechthin, sondern als Selbst, als Gottessohn, als *König der Milde*. Seine Güte ist kein Anhauch, keine Eigenschaft, sondern sein Reich, seine Herrschaft, sein Wort keine Predigt, sondern Leben, Geist, Wirklichkeit; seine Schönheit keine Zuthat, die ihm etwa fehlen oder einem Anderen auch zukommen könnte, sondern Lebens- und Liebesblick des *eigensten* Wesens. „Sehet," sprach er zu seinen Jüngern, „meine Hände und meine Füſse, *ich bin's selber!* Fühlet mich und sehet!" In diesem Bilde giebt er noch mehr: „Kommet Alle zu mir," sagt er, „die ihr mühseelig und beladen seid!"

Tritt dieser Göttliche in die Mitte unruhiger, zagender Jünger? oder scheinen die kolossalen Gestalten, die, von der Wahrheit seiner Gegenwart getroffen oder durchdrungen, den Helden der Liebe als Apostel umgeben, wenn gleich bestimmt individuell, doch neben Ihm zu hoch, zu allgemein umfassend *) gehalten? Er selbst, obgleich in abgewogenem Maaſse, gegen *sie doch* zu wenig majestätisch? *Jenes* Schmerzliche, was die alte Kirche in ihm liebt, ist von Ihm

*) Etwas Abstraktes droht jeder Figur, so bald sie dem Kreise des ethischen Ideal's in modernem Sinne sich nähert. Schwächere Bildner suchen diesen Mangel durch allegorische Wendungen, die ihn übertreiben, zu vermitteln. Thorwaldsen's Apostel sind jedenfalls die besten plastischen, welche existiren. Sie sprachen mich in soweit fast eben so sehr an, als in ganz anderer Sphäre und Lage die Apostel im Abendmahl da Vinci's, in der Transfiguration Raphael's, in Tizian's veronesischer Madonna etc.

gewichen. *Sein* Joch ist sanft, *seine* Last leicht! Der Erlöser aber, mit den Malen der Kreuzigung, der *über Wort und That, über Rede und Kraft hinaus*, die Liebe Gottes in ihm selbst ist, die wirkliche, allvollendend gegenwärtige Liebe, sollte *der* nicht in allversöhnender Milde der Allmächtige sein, der als Geist *alle* Arbeit, Wort und That des Geistes schon *vollbracht* hat, dessen Liebe ganz das ist, was seine Strenge? Nicht im Momente der Strenge dürfte sie es hier sein, nicht in Momente einer That, aber in der plastischen Begränzung, die den Meister adelt, dürfte man gewahren, dafs dieser König der Charis *völlig* derselbe ist, der *alles* Erkennen und Wollen beherrscht, dessen Liebe die durchgeführte, vollkommen aufgeschlossene, die *vollbrachte* Erkenntnifs und That, die *allein* unwiderstehliche und doch zugleich die mildeste Liebe ist. *Diese* milde Liebe mufste aber vorherrschen, wenn die Worte: Kommet Alle zu mir!" in plastischer Geschlossenheit gewahrt werden sollten. *Da* bindet den besonnenen Bildner eine zarte Linie, die durch wenig verstärkte Züge leicht überschritten wäre und *viel* weiter, als er gegangen, durfte er kaum gehen, um in seinem Christus denselben erkennen zu lassen, der sich die „Auferstehung und das Leben" (Johannes 11, 25.) nannte, die volle Freiheit ganz und ungetheilt in selbstbewufster Würde in sich tragend. Mag die Fülle *dieser* Anschauung in *völlig* „ausgewirkter Form" die geistige Errungenschaft erst künftiger Tage werden? Dem jungen Bildner wurde, wie uns Allen noch heute, nicht die Löwen-Milch des Christenthums, die Ihm gebührte, nur die Lämmer-Milch der Kinderlehren gereicht. Dennoch schwebte jenes höhere Bewufstsein der Zukunft in der Seele des Erwachsenen frühe schon wie ein leichter Traum, der die Schöpfungen seines wachen Geistes nicht störte, vielmehr, unfafslich nachwirkend, sie belebte. In die Morgenröthe der neuen Erkenntnifs griff die bildende Hand. Ihre Sonne wird aufgehen. —

Schon ist durch die That der alte Irrthum der unklassi-

schen Theorie, das Vorurtheil besiegt, welches Dannecker's kindliche Hand noch beherrschte, dafs die plastische Kunst in Christus das Göttliche nur andeuten, das Menschliche fast ausschliefsend vorheben müsse, da doch dieses nur durch jenes, jenes nur in diesem, beides ungetrennt, *plastischer* Gegenstand sein kann. Vom Ausdruck der göttlichen Majestät verlassen, mufste das Menschliche mit ängstlicher Sorgfalt behütet werden, um durch kein Maafs der Gewalt in's Thierische zu gerathen. Denn der Triumph der Kunst, die Kraft vollkommen positiver Verbindung entschiedener und dadurch gelöster Gegensätze im Ausdruck *individueller* Bestimmtheit, die wir in anderem Bezuge im vatikanischen Apoll (S. 212.) gefunden, galt in diesem Gebiete für unerreichbar und thierisch erschien auf dem Schwank-Punkt alter Theorieen der Ausdruck höchster Weltbeherrschung, der ja im antiken Zeus (S.218.), wie in Buonarroti's Christus (S.435.) die Ahnung gewisser Wildheit zu wecken drohte. Um aber mit dem Heidnischen das Wilde zu vermeiden, fiel man über das Milde hinaus in's Schwache und Süfse und suchte den gefühlten Mangel durch Haltung der Figur, durch andere, nach oben fast unplastisch deutende Züge etc. wieder zu überwinden. Solcher Ausgleichung, die nie hinreicht, bedurfte Thorwaldsen nicht *); er hielt sich von Vorne herein frei in der gesunden Mitte der Extreme, die noch höhere Leistungen erwarten läfst; Er selbst kann über diesen wundervollen Christus, der als *Statue* der erste ist, den er gebildet, hinausschreiten, wie früher über seinen Jason. —

Auch in der *Malerei* haben sich in der neuesten Zeit einzelne Künstler in Italien durch Streben nach dem Besseren

*) Wohl aber zum Theil noch Dannecker, dem indefs die Lösung der technisch und anatomisch schwierigen Aufgabe (vor welcher ihn Thorwaldsen warnte) im Faltenwurf des langen einfachen Gewandes durch bewunderungswürdiges Studium gelungen ist, weniger der Ausdruck, den er in die gewölbte Stirne legte.

in verschiedenen Richtungen hervorgethan. Zu den gröfsten neuesten Arbeiten *deutscher* Maler in Rom gehören die Fresko-Bilder von drei Zimmern in der Villa Massimi am Lateran, und die Wand-Malereien eines Zimmers im Palaste Massimi, einer anderen Familie dieses Namens, am Kapitol. Letztere sind Meister-Werke des *Landschafts-Maler's* Reinhardt, der, aus dem Baireuthischen gebürtig, seit frühen Jahren in Rom sich aufhält. Jene drei Zimmer stellen Scenen aus Tasso, Ariosto und Petrarca vor, und sind von Overbeck, von einem talentvollen, etwas düster gesinnten, doch bescheidenen, damals (1829) noch jungen Böhmen Fürich, von Veit, Schnorr*) und Koch gemalt. Da hat man also viele Koryphäen unserer neuesten Kunst beisammen. Doch dürfen wir dabei nicht verweilen, vielmehr nur diejenigen hervorheben, die in Italien feste Wohnsitze aufgeschlagen. Cornelius z. B, mit Darstellungen aus Dante für die Villa Massimi beauftragt, verliefs Rom, um es nur vorübergehend wieder zu sehen, schon im Jahre 1819, wo ihn König Ludwig von Baiern als Kronprinz nach Deutschland zog. Götzenberger war zu unserer Zeit (1829) in Rom mit den Entwürfen seiner bekannten, in Bonn ausgeführten Fresken beschäftigt. etc. Unter den beachtenswerthesten Arbeiten, welche die würdigsten Maler neuester Zeit in Italien zurückgelassen, erwähne ich hier nur Eines, zu dessen Lob sich die eifrigsten Freunde beider Confessionen vereint haben und von dessen Wärme, namentlich im Kolorit, selbst Overbeck sich betroffen, erfreut, in edlem Sinne vielleicht ahnungsvoll sich bezwungen fühlte. Ich kenne es leider nur aus Beschreibungen: es ist von Koopmann in Carlsruhe **) und dessen erstes historisches Gemälde, ein fast

*) Vgl. Kunstblatt z. Morgenbl. 1825. Nro. 26.

**) Wer etwa Baden besucht, hat Gelegenheit, von diesem anspruchlosen Künstler eine Verkündigung und einen heiligen Wendelin in der Kirche zu Fohrbach im Murgthal zu sehen.

lebensgrofses Kniestück in Oel, jetzt im Besitze des Malers Johann Veit in Rom, Bruder des Direktor Philipp Veit in Frankfurt am Main: Madonna, stehend mit dem Christus-Kinde auf dem Arm, neigt sich bittend, in streng kirchlichem Stile gehalten, zu diesem und wendet seine seegnende Hand gleichsam dem Beschauer zu, welchen das Kind anblickt.

Unter den einheimischen deutschen Malern in Italien hat namentlich Reinhardt die kräftige, deutsche Künstler-Natur bewahrt und Koch bleibt immer der treue Tiroler. Reinhardt, voll Jugend-Frische im Alter, ist durch und durch Jäger. Wald und Felsen sind sein Leben. Seine Handzeichnungen bewähren augenscheinlich eine gewisse Vielseitigkeit der Studien. Unter ihnen will ich nur den kühnen Entwurf eines an Felsen gefesselten Prometheus erwähnen, der doch keineswegs zu seinen schönsten gehört. Dafs er auch Meister im Portrait ist, wo er mag, kann ich Ihnen durch Anschauung eines Bildes seiner Hand, das ich besitze, beweisen. Sein rüstiger Freund Koch, den wir als Verfasser der modernen Kunstchronik kennen, neigt sich mehr zur Verbindung der Landschafts-Malerei mit der historischen und steht in so fern an der Gränze der ersteren, Reinhardt völlig in ihrer Mitte und giebt fast, wie Claude Lorrain scherzend von sich sagte, die Figuren zu.

Unter den ausgezeichnetsten jetzt lebenden Historien-Malern in Rom nennen wir vorzüglich Overbeck und Camuccini. Aber weder dieser, der würdige Verehrer Thorwaldsen's, ein Römer von Geburt, dessen Künstler-Blick, durch die neue französische Schule gebildet, doch italienisch auf die *volle Wirklichkeit* des Lebens gerichtet ist, erreicht in seiner Kunst, was Thorwaldsen in der seinigen, und eben

Jetzt (1836) ist er mit einem David, der Saul besänftigt, für Herrn F. W. Benecke in London, und mit Amor und Psyche in 4 Abtheilungen für das grofsherzogliche Schlofs Bauschlott bei Pforzheim beschäftigt. Vgl. Kunstbl. z. Morgenbl. 1834. No. 64.

so wenig vermochte Overbeck, der an einer schwächlichen *Sehnsucht* krank liegt und der Wahrheit seines heimathlichen Geistes — denn er ist ein halber Landsmann *) jenes grofsen Plastikers — ohne Freiheit entsagte, eine *gleich hohe entgegengesetzte* Stellung einzunehmen, wie jene ist, die Canova in der Plastik behauptete. Hat doch selbst Thorwaldsen noch nicht das Höchste seiner Kunst erreicht — er hat in seinem Christus, wie Sie gesehen, noch keinen Christus gegeben, der die Welt durch *alle* Stufen des Denkens *überwunden* und als Geist der Liebe die „Prozesse" des Geistes, die Aufgabe der Weltgeschichte *„vollbracht"* hat.

Einen solchen aber, der in unserer Zeit, der Malerei wohl leichter, als der Plastik zu erreichen wäre, hat nicht im entferntesten Sinne Overbeck geliefert. Selbst Raphael's Hand war *dieser* Aufgabe nicht gewachsen. Overbeck blieb aber in subjektiver Befangenheit stehen und verstockte, so dafs seine Werke, äufserlich zwar im Sinne, nirgends aber im Geiste Raphael's gefafst, zu raphaelischen nicht anders sich verhalten, als Keller-Gewächse, die nie das Licht des offenen Tages gesehen, zu frischen Lebens-Blüthen eines paradiesischen Himmelstrichs. Zwar erhebt die scheinbare Aehnlichkeit beider und ein angeborener Sinn für das Schöne Overbeck's Werke über die Sphäre heimlicher Nachäffung, keineswegs aber über jene weichliche Nachahmung, die, unwissend, wie ihr geschieht, durch zartgewählte, halb eigene Wendungen einen schaalen Charakter dumpf vor sich selbst zu verdecken und innig den Glauben sich einzuprägen sucht, als lebe sie in der Wiedergeburt der alten schöpferischen *Kräfte* der Kunst. Nicht die Kräfte, nur die Empfindungen, Wünsche und Studien Overbeck's reichen in *die frischen, erhabenen Anfänge der altitalienischen und altdeutschen Kunst* zurück und selbst jene *täuschende*, weltgepriesene

*) Geboren zu Lübeck 1789. Seit 1810 beständig in Italien.

Aehnlichkeit seiner Werke mit Raphael's Schöpfungen trifft letztere mehr auf der ersten Stufe der Entwickelung, wie er aus der Hand Perugino's hervorgieng, als auf dem seltener gewürdigten*) Gipfel seiner durchbildeten Kraft. Ueberblickt man Perugino's schönste Werke, vergleicht man sie mit den meisten späteren, so kann man sich die *Ansicht* erklären, deren Innigkeit das Heiligthum der *Malerei* schon in Perugino abgeschlossen glaubt, strenger als Thibaut die Reinheit der *Tonkunst* in den alten Musikern. *Diese* Zartheit, *diese* Frömmigkeit, die Perugino's Bilder beherrscht, geben auch Raphael's Werke selten wieder. (S. 458 ff.). Selbst seine Trauung der Maria, seine Madonna Connestabile, sein Geheimnifs des Abendmahls, und jene Cäcilia, die uns die Wunder-Gesänge der Engel, die *unsichtbare* Macht heiliger Musik in's *Auge* zaubert, sind über den Ton jener Einfalt hinaus: aber sie tragen seine Harmonieen dennoch *in* sich. Unter Raphael's Hand hat die Knospe sich zur Blüthe entfaltet. Sein Himmel ist kein Verborgenes, kein *Jenseit:* die Herrlichkeit desselben *wohnt* in seinen Werken, ist *gegenwärtig* darin, versöhnt mit der Mannigfaltigkeit und Fülle des reichsten Lebens: diese Gegenwart ist die Blüthe seiner Grazie, ihr enthülltes Geheimnifs. (S. 568 f.). Perugino's *Heilige* sind oft heiliger, als Raphael's, aber allen, zumal seinen *Christus*-Bildern fehlt der Schwung raphaelischer Freiheit. Auch Raphael, sahen wir, gab keinen *vollendeten* Heiland, doch das *Christus-Kind* trefflicher, als irgend ein italischer Meister: es athmet welterschaffende Kraft und Hoheit, schon in dem frühen Werke der Dresd'ner Gallerie, und ist, in aller Einfachheit, hinaus über das Ideal (S. 569.) gotterfüllter, doch schwankender Demuth: es *ist* göttlich, eine aufgeschlossene, im Sinne der Kindheit fast

*) Der Anfang der 9ten Vorlesung liefert den letzten Gegenbeweis gegen die verbreitete Ansicht, als sei Raphael zurückgegangen.

vollendete Gestalt *), in der wir die Fülle der Macht des Geistes, der alle Gewalten weichen, im Keime schon erkennen.

Nur wer als Künstler, in *seiner* Sphäre, *ganz* ist, was Christus als Schöpfer der Religion, wer ihn *frei* in sich selbst aufgenommen, wird Ihn *vollendet* darstellen, Alexander den Grofsen malte nur Apelles, Phidias bildete seinen Zeus. Das Christus-*Kind* malten nur Raphael und jene altdeutschen Meister. Der Künstler, der den *Auferstandenen* bilden soll, liegt kaum in der *Wiege* **). Denn der Auferstandene, dem selbst der Himmel weiter nichts zu geben hat, ist dem ästhetischen Bewufstsein der Nationen noch ein Räthsel. Statt der vollen Majestät seiner Liebe kennt es nur ihre Lauterkeit, Milde und Barmherzigkeit. (S. 621.) Der Künstler aber, der diese Lauterkeit, die kein Buhlen nach ihr duldet, blos *sucht*, ohne dafs sie *frei* seinem Innern entquillt, wird sie nie erreichen. Dies ist Overbeck's Schicksal: er *sucht* diese Reinheit, wie Andere sinnliche Anmuth in Allem. Er ist ein nachgeborener *umgekehrter* Mengs ***) und so wenig wir diesen (S. 581.) einen philosophischen Maler, können wir Overbeck einen religiösen nennen. Er stellt eine *wesentliche* Richtung der neueren Malerei, die *Flucht* ihres Geistes in sich, den *Versuch* einer Rückkehr in ihre Unschuld dar, aber es fehlt ihm die Gesundheit und Freiheit des künstlerischen Selbstbewufstseins, die der Wirklichkeit sich anvertrauen darf, jene tiefe, innere, sich durch sich ergebende Kraft und Melodie der

*) Dafs es anatomische Fehler zeigt, ändert an dieser Erklärung nichts. Vgl. S. 463.

**) S. 213. 444. 446. 480. 514. 559. 621. 625. (191. ff.)

***) D. h. in sich gekehrter, auf sich (d. i. auf das Subjektive) zurückgeworfener, daher ein späterer, für seine Zeit ein minder bedeutender Meister, weil er sein Ziel weniger, als jener, erreichte und weil die Aufgabe seiner Zeit eine gröfsere war.

Vermittlung, der mächtige Zauber der Versöhnung des Himmels mit der Erde. Das Religiöse seiner Heiligen-Bilder ist nur eine Eigenschaft derselben, nicht ihre volle Natur: er schmachtet, statt zu bilden; empfindet statt zu fühlen; sieht mit halbem Blick, statt zu schauen; flieht, statt zu überwinden. Die *Gegenwart* fehlt ihm, die mächtigste Göttin und mit ihr *alle* Kraft *freier* Selbstdurchdringung und Selbstüberwindung: er hat Talent zur religiösen Malerei, aber keine Energie der Bildung, keinen wirklichen, nur einen ersehnten Himmel, keinen Himmel der *Kunst*, nur den Durst nach ihm, die Armuth, statt der Erfüllung, halbe Demuth, statt der Begeisterung, die Sucht nach Unschuld, statt frischer, schuldfreier Vollkraft; keinen Heiland, — statt des *Gottes*sohnes einen schwachen, fast geschlechtlosen Engel; auch nicht im Traume die Ahnung seiner *Majestät*. „Der klaren Tiefe des Christenthums abhold" sucht er im Mondschein neu-römischer Mythen und Legenden, siegwardisirend, den Reichthum poetischer Stoffe, und schläft, nach Positivem nur lechzend, ein krankhaft seufzendes Geschöpf, gutmüthig resignirend im *Vorhofe* des Glaubens. In der Maler-Zelle gleicht er — statt dem ehrwürdigen Fiesole, — den Ketzer-Bildern russisch-griechischer Kirchen im Fegfeuer, die man in *Vorhallen* sieht. (S. 451.) Wenn die deutsche Jugend, von süfsermattenden Träumen gelockt, in *seiner* Kunst das ersehnte Thal der Ideale zu finden glaubt, so vernehme sie Uhland's Worte:

Die Sehnsucht und der Träume Weben,
Sie sind der weichen Seele süfs,
Doch edler ist ein starkes Streben
Und macht den schönen Traum gewifs.

Ueber ihn schreitet, weil *diese* Gewifsheit ihm fehlt, die Zeit hinaus. Seine kraftvoll ergänzende Seite in Rom ist Camuccini. Beide in lebendiger Einheit gedacht, geben ein ohngefähres Bild dessen, was die neueste Malerei dort versuchte. Jedenfalls ist Camuccini, wie ihn A. W. Schle-

gel schon im Jahre 1805 geschildert hat, unter den lebenden italienischen Malern (die ich kenne) noch heute der ausgezeichnetste. Durch lebendige Weltanschauung, Gedankenkraft im Entwurf, durch eine gewisse, doch moderne Männlichkeit seiner Gestalten, Korrektheit ihrer Ausschmückung, Besonnenheit in Vertheilung der Farben übertrifft er Benvenuti, Landi, Pelagi. Er ist voll Bewegung, mitunter zu sehr, doch gemäfsigter, einfacher, naturtreuer, als seine Nebenbuhler im Lande, und wie alles Menschliche, nach Land und Zeit zu beurtheilen. In so fern aber trifft *auch ihn* die Nemesis der Zeit, die nach Halbheit strebend, heute selbst dem Italiener das Recht, ein völlig aufgeschlossenes Ganze zu sein, tragisch mifsgönnt: die schöpferische Kraft seines Talentes hält nicht völlig gleichen Schritt mit seinen reichen Studien. Die überwiegende Besonnenheit giebt daher der richtigen Zeichnung, dem kräftigen, und doch fast flüssigen Kolorit einen Anstrich von Kälte, dem edlen Charakter, der Kraft und Bewegung der Figuren, dem Wechsel ihres Ausdruckes, ihrer geschmackvollen Gewandung, gewählten Anordnung, wohlmotivirten Gruppirung einen fast theatralischen Zug, der, durch Korrektheit im besten Sinne zwar beherrscht, doch immer an Schule erinnert, an die italienisch-französische, die der Meister vertritt. (S. 624.)

Unter freundlichen Umständen geboren und erzogen sah er sein Talent frühe anerkannt. Seine berühmtesten Jugendarbeiten sind der Tod Cäsars und der Tod der Virginia. Unter seinen späteren sind viele Bildnisse, der Einzug Bagolini's in Perugia, Cokles und andere in der Hauptsache gelungener, als sein Christus und Thomas. Mehrere seiner Werke und die Skizzen der früheren findet man in seinem Hause. Seine höchst sehenswerthe und ziemlich reiche Sammlung älterer Gemälde haben wir (z. B. S. 512.) erwähnt. Sein künstlerischer Einflufs erstreckt sich auf ganz Italien. Im Jahr 1818 war er als Direktor der Akademie zu Neapel. Jetzt aber lebt er schon seit Jahren wieder in Rom. Rom selbst hat wenige

Künstler erzeugt, die ihm gleichen (S. 455.) und man kann, scheint mir, in ihm eine neue Epoche der *italienischen* Malerei, das Ende jener Periode finden, welche zu Mengs' Zeiten der Luccese Batoni begründete. (S. 581. 591.) Und dies bedeutet um so mehr, je entschiedener noch heute A. W. Schlegel's Worte gelten:

Raphael dichtete liebend, prophetisch ersann Bonarotti
 Wägte des Pantheon's Dom stolz in den Aether hinauf.
Aber sie auch schwand, die erheiternde Blüthe. „Gewesen"
 Ist Rom's Wahlspruch; nennt, welches Bestreben ihr wollt!

Blicken wir von Camuccini zuerst auf die nördlicheren italienischen Meister. Im Römischen wird Minardi aus Rimini wohl mit Recht noch als talentvoll, Podesti aus Ancona als geschickt gerühmt. Dieser liebt indeſs Uebertreibungen: von jenem kenne ich nur kleine Arbeiten. Im Florentinischen gilt Sabatelli als Meister im Entwurf. Seine Zeichnungen sind nicht ohne Nachdruck, seine Entwürfe nicht ohne Leben, doch beide, vor Allem sein grelles Kolorit auf Effekt berechnet, übertrieben. Manche Züge erinnern, als Nachahmung, an Buonarroti. Im Pitti-Pallast sieht man von ihm eine Reihe Scenen aus der Iliade auf Lunetten.

Mehr noch, als Sabatelli, wird von den Reisenden gewöhnlich der Florentiner Benvenuti gepriesen. Er verdankt diesen Ruhm dem Streben nach überraschender Vertheilung des Lichtes, der Aufmerksamkeit auf Faltenwurf und dergleichen: Aber die einfachere und kraftvollere Weltanschauung Camuccini's, noch mehr die naive und anspruchlose Weisheit der älteren Meister fehlt ihm. Seine Werke leiden augenscheinlich an Uebertreibung, an unzeitigem, zu sehr auf äuſserlichen Vortrag gerichtetem Kraftaufwand, sind mehr gesucht und gewählt, mehr gemacht und überlegt, als natürlich und gedacht. Sein Deckenbild im Pitti-Palast, die Vermählung des Herkules, die ein verdienstvoller Gelehrter ein umfassendes Werk nennt, schien mir unbedeutend,

je mehr, je öfter ich es sah, an diesem Orte, wo man von *anderen* Anschauungen erfüllt ist.

Nenci in Florenz zeigt bei einer gewissen Vorliebe zu grofsen Gestalten eine eigenthümliche, zum Theil gesuchte Schwäche.

Die historischen Gemälde des Agostino Tofanelli aus *Lucca*, der am 31. Juli 1834 in Rom starb, sind mir nicht mehr genau in Erinnerung, desto mehr aber der gefällige Sinn des Mannes. Auf den Luccesen Ridolfi etc. werde ich zurückkommen.

Landi von Parma setzt seine Kraft weniger in optische Geschicklichkeit, wie Benvenuti, als in zu auffallende Farben-Stimmung. Sein Entwurf ist nicht gelungener, seine Zeichnung schwach, selbst wo sie weniger gesucht ist.

Pelagi in Mailand scheint glücklicher im Kolorit und Entwurf, gefälliger, und in Darstellung auch der Charaktere genauer, doch ängstlich in der Zeichnung, bisweilen übertrieben methodisch, zumal im Faltenwurf; sein Studium ziemlich vielseitig, auf Historien-Malerei, wie auf Landschaften gerichtet. Die Hintergründe, landschaftlichen und architektonischen Darstellungen mäfsig, bisweilen erheblich gelungen.

Der *Venezianer* Hayez in *Mailand* zeigt Geschicklichkeit in optischen Wirkungen, in Behandlung der Lichter und Farben, vermeidet grelle Spiele des Kolorits, und folgt mit Bedacht den Spuren Tizian's, fast wie der Florentiner Sabatelli dem Buonarrotti. Neuerdings hat sich der Venezianer Malatesta durch seinen heil. Maurus, der einen Blinden heilt, Ruhm erworben; Barbini durch das Bildnifs eines Musikers; Milani durch einzelne Parthieen seiner Gebirgs-Landschaften. Servi, noch mehr Jeitti zerstreuen sich, dieser sogar traumartig, in ihren Entwürfen. Die meisten Venezianer gefallen sich heute in grellen Effekten der Färbung. Brillante Effekte sucht auch der Professor Ludwig Lipparini, wiewohl er nach Edlerem strebt. Unter seinen

Kollegen zeichnet sich Orsi durch fleiſsige, Borsato durch hyper-originelle, dadurch unwahre Arbeiten aus. —

Auch Bergamo hat einen Maler geliefert, dessen ich mich erinnere: Goghetti. Bei manchem Guten fällt er, durch Kühnheit, in Uebertreibung und Unwahrheit: in den einheimischen Fehler der Tages-Malerei, in welchen, der Eine auf diesem, der Andere auf entgegengesetztem Wege, durch Sucht nach Gefälligkeit, geräth, als sollte keiner der Krankheit entrinnen, die gleich einer endemisch gewordenen Epidemie auch diejenigen berührt, welche minder sichtlich davon ergriffen sind: die Organe des dortigen Publikums, die italienischen Städter, deren Geschmack diese Uebel begünstigt und weckt.

An derselben Krankheit leidet der Piemontese Cavalleri. Dieser scheint ihre beiden Formen, ja das Leichte mit Bizarrem vereinen zu wollen. Uebertreibung liebt, bei ziemlicher Genauigkeit in Zeichnung und Entwurf, auch Bisea aus Turin. Der Piemontese Calliano legt seine Kunst in Gefälligkeit der Formen und Korrektheit der Gewandung. Die Schwäche seiner Färbung, zumal in Fresken, sucht er durch einen Anstrich von Kraft in der Zeichnung zu vergüten. Auch im Entwurf verrathen seine Arbeiten mehr Wahl und Ueberlegung, als Natur.

Auſser diesen haben auch die Piemontesen, Genuesen etc. noch viele Maler, die man wohl nennen dürfte. Aber die ausgesprochenen Urtheile*) über ihre Vorfahren gelten unter gewissen, zum Theil günstigen Modificationen noch immer.

Aehnliche Uebertreibungen finden wir tief im Süden, wo die Malerei erst wieder erwachte, als die alte Art von Kunstkritik mit neuem Zuschnitt auch dahin gedrungen war, um die südliche Glut abzuschwächen. Schon daraus erklärt sich, wie auch unter den neapolitanischen Malern die Sucht nach Regel und Korrektheit (S. 79.) fast das einzig bindende Maaſs gegen

*) S. 99. 499. (537. not.) 577. 578.

die Liebe des Effekts, und doch zugleich ein Mittel desselben geworden ist, mehr aber ein gelehrtes, als ästhetisches: ein Mode-Artikel der Landes-Kritik, die fremdem, meist französischem Geschmacke*) folgt. Nach dem Cavalliere Niccolo Sessa, dessen Hauptverdienst in jener Wieder-Erweckung der Malerei beruht, nenne ich nur Michele Foggia, Tommaso de Vigo und Camillo Guerra; ferner de Laurentis von Chieti, und den Sizilianer Natale Carta. Auch Giuseppe Navarra soll ein Neapolitaner sein. Raffaelle Carelli, Gabriello Margiassi, Giuseppe Visone, Pasquale Antonelli etc. beschäftigen sich vorzüglich mit Landschaften. Mehrere der genannten Historien-Maler wurden erst in den letzten Jahren bearbeitet, ein Haupt-Augenmerk auf die formelle Richtigkeit der Ausschmückungen nach Alter, Zeit und Ort zu wenden, wodurch nicht Alle so viel gewonnen, als Einige an natürlicher Kraft verloren haben. An dieser hatten ohnedies nur Wenige Ueberfluſs. Die Meisten überlieſsen sich einer *nachahmenden* Treue, die eben nur die unbewuſste Ergänzung jener unfreien Uebertreibung, des südlichen Durstes nach Effekt war. Dadurch aber gab sich in dieser Nachahmung jener selbe, ziemlich gesunde Takt zu erkennen, den wir in der heutigen Baukunst des Landes (S. 291.) gefunden haben, und der uns durch die Erinnerung an das Genie der Nation (S. 106 ff.) bei dem Gedanken an das alte Schicksal ihres fast allgemeinen Verfalles (S. 321.) beruhigt.

Leicht mag ein anderer mehrere dieser Künstler nennen. Müde geworden an Ort und Stelle, meiner Erinnerung ephemere Werke einzuprägen, werde ich hier Ihre Geduld nicht auf die gleiche Probe setzen. Vielleicht übersah ich indeſs durch Aufmerksamkeit auf ältere, gröſsere Meister manches un-

*) Daſs auch neapolitanische Maler früher nordischen Einflüssen nachgaben, sahen wir an Pulzone S. 577. Anmerk., wo „ersetzen" statt „verfolgen" zu lesen ist. Ueber die Abhängigkeit der heutigen Literatur Italien's überhaupt S. 106.

schuldige Verdienst der flüchtigen Stunde (S. 110). Im Sinne ihres Volks-Charakters die Richtungen dieser Talente betrachtend, hoffe ich dem Vorwurfe zu entgehen, dafs der Deutsche, der sonst den Charakter ferner Nationen besser fasst, als diese sich selbst oder einander, fremdartiger, als der Franzose, vom Italiener berührt (S. 611.), in Darstellung „subjektiver Eindrücke" des südlichen Lebens, gleich anderen Nordländern ausführlicher sei, als er sollte. Im Durchschnitt aber fand ich in ganz Italien unter den heutigen Malern, statt der vollen, aufgeschlossenen Natur des Genies ein zwiespaltiges, dafs ich nicht sage: widersprechendes Streben nach korrekter Nachahmung und Uebertreibung, eine Sucht bald nach Leichtigkeit, bald nach Kühnheit im Wesen der Sache, wie in der Technik, aber wenig Versöhnung dieser Gegensätze. Wo früher die herrlichsten Kunstschulen blühten, richtet sich jene Nachahmung auf die Muster der Vorfahren, wie durch S a b a t e l l i, H a y e z und Andere. Dieser richtige Trieb läfst sich aber durch Einflüsse fremder, zumal französischer Bildung leicht einwiegen, verliert meist den sinnig forschenden Zug, die ungetheilte Aufmerksamkeit auf Alles, was die Natur selbst dem Eingeweihten nur leise ausspricht. Daher trifft man heute auch in florentinischen Gemälden seltener eine Spur, die an L e o n a r d o, als die an B u o n a r r o t i erinnert*) und statt der unerreichten Gewalt des Letzteren nur Bemühungen nach ihr. Auch dieses Mühen artet häufig in Sucht nach schwungvollen, ja deklamatorischen Effekten aus, und jener Trieb sinkt zu einem, wenn ich so sagen darf, — streng dressirten Instinkt des Vortrags herab.

*) A. W. S c h l e g e l in seinem Gedichte auf Leonardo sagt von diesem und Buonarroti:

Dieser strebt in wildem Trotze
Die Natur zu unterjochen,
Jener bildet, sinnig forschend,
Was sie leis' ihm ausgesprochen. (Vergl. Vorles. VIII. f.)

In diesem Bezuge hat sich *selbst* in Italien (S. 91. 112. etc.) der neue, bald prosaisch leere, so zu sagen elegante, bald phantastische Traum, zweiseelig der Zeit bemächtigt und mufs nun „bis zum Erwachen" ausgeschlummert werden. Denn mit jenem halb patriotischen, auf solche Art ängstlich verdorbenen Triebe der Nachbildung und Wiedergeburt leidet die gesunde Wirksamkeit der Natur, der Talente im Ganzen durch kleinliches Streben, wie nach Fertigkeit, so nach Regel und Korrektheit: dieses Streben macht wegen seines formellen Charakters die Künstler oft ungeniefsbar: ängstlich, wo sie ihrer Anlage folgen; eitel, fast übermüthig, wo sie Befriedigung erst in Erfüllung höherer Aufgaben suchen sollten. Daher vermag die Neigung zur Korrektheit jene nach Effekt nicht zu neutralisiren. Sie giebt ihr Nahrung: aus der unnatürlichen Verbindung beider reifen mehr künstliche, als kunstvolle Früchte.

Aus der krankhaften Sucht, hier nach dem *Bedeutenden*, technisch und innerlich *Effektvollen*, dort nach dem *Reizenden*, *lieblich-Schwachen* durch bessere Mittel, als durch formelle Korrektheit sich zu retten, haben unter den neueren Italienern *Einzelne* einen Weg eingeschlagen, der zwar natürlicher, aber nicht leicht mit Glück und Sicherheit zu betreten ist, und dem Italiener ziemlich ferne liegt. Einerseits durch die epigrammatischen Gedanken antiker Bildwerke *), andererseits durch die Anschauung niederländischer Malereien begeistert, versuchten nämlich, im Sinne des individuellen Charakters der Zeit und des italienischen Lebens, Pinelli (st. d. 4. April 1835.), Eugen Bosa und wenige Andere, nicht ohne Glück durch eigenthümliche *Genre-Bilder* **) sich hervorzuthun, jener durch Darstellung von Scenen aus dem römischen, dieser aus dem venezianischen Volksleben. Sie strebten nach Möglichkeit die Mitte einfach ent-

*) Vgl. S. 151. auch 141.

**) Vgl. oben S. 577. u. C. Schnaase niederländ. Briefe. 1834. S. 80. ff.

falteter Schönheit durch jene Poesie zu wahren, die nur da Alles aufnimmt und in Alles dringt, wo sie mit der Kraft der Wahrheit in Allem die eigene, geistige und freie Beschränkung sich selber giebt*).

Zeigt sich in dieser Richtung auf die Poesie der Wirklichkeit eine Annäherung an deutsche Kunst, so kündigt sich hie und da noch von anderer Seite ein Verlassen französischer Neigungen an: Cornelius und Overbeck haben, auch in Italien, ein Bedürfnifs erweckt, die Malerei im Sinne der ältesten Meister wieder zu beleben. Diesem Zuge scheint vor Allen der *Conservatore delle belle arti* in Lucca, Michele Ridolfi, zu folgen. Er suchte mehrere Gemälde im Sinne des 15ten Jahrhunderts, einige, z. B. in der griechischen Kapelle bei dem luccesischen Lustschlofs *Villa di Marlia*, im Stil des 14ten zu halten. Wird nun freilich die alte Naivetät damit nicht erreicht, so bleibt diese Erscheinung in Italien doch merkwürdig, weil sie im Gegensatz gegen die anspruchsvolle Manier des Tages, die Alles auf geleckten Vortrag wendet, *als Versuch*, an die weise Einfalt der Alten immerhin *erinnert.* Würde sich *diese Einfachheit* durch das Genie der Nation auf natürlichem Wege der heutigen *Entwickelung* im Grofsen verbinden, *dann* wäre eine freundliche Aussicht in die Zukunft eröffnet.

Ueber die neuern Plastiker des Landes sprach ich vorhin. Hier erwähne ich noch die Namen Marchesi in Mailand, Landomenighi Professor in Venedig, Pacetti, Pozzi, auch Bertolini in Florenz, Fabris und Tandolini und die beiden Carraresen Tenerani und Finelli

*) Vgl. S. 156. 160. ff. 439. u. 575. ff. 636. Ohne Namens-Unterschrift lese eben ich in den Blättern für literarische Unterhaltung (1836. Nr. 51. S. 228.) über die neuere Kunst in ähnlichem Sinne Folgendes: „Unsere Maler sind noch lange keine Dichter, und in einem einzigen Tenier'schen Bauern-Clubb weht noch immer mehr Poesie, als in zwei Drittheilen mancher Kunst-Ausstellung.“

in Rom, in Neapel die Gebrüder Calli, Solari, Persico, Tito Angelini, Tommaso Arnaud, Pasquale Ricca, zum Theil noch junge Bildner. Einen eigenen Weg scheint als Plastiker Pampaloni in Florenz einzuschlagen*).

Die Kupferstecher, auch die Stempelschneider des Landes (z. B. der preifswürdige A. Fabris in Florenz) sind durch die leichte Vervielfältigung und Verbreitung ihrer Werke bekannt.

So viel über die einzelnen Künstler des heutigen Italien's: ich betrachte indefs weder die getroffene Auswahl, noch die gegebenen Urtheile als entscheidend, wufste aber letztere *nach Würdigung so grofser Meister* milder nicht zu stellen, ob ich gleich nur das flüchtige Interesse, das die Anschauung der unvergänglichsten Denkmale der Kunst übrig läfst, auf solche, zum gröfseren Theil ephemere Erscheinungen gewendet habe. Wollte ich diesen Meistern, die ohnedies von meinen Worten nichts vernehmen werden, die Lobsprüche ertheilen, die freigebig, und einträglich der Tag sich selbst giebt; so würden auch in Deutschland Viele zufrieden mir zuwinken, einflufsreich diese Ansichten empfehlen, aber *meine* Sprache hätte keine Worte mehr, die *frühere* Herrlichkeit darzustellen, vor der diese Alle sich beugen dürfen: ich würde in den Fehler des verdienstvollen Fiorillo fallen, irgend nennenswerthe Maler**), ohne Bezeichnung ihrer wesentlichen Individualität, fast eben so zu rühmen, wie die gröfsten: ich besorge vielmehr, mein Urtheil über diese jüngsten Versuche möchte, wenn nicht zu milde, doch im Verhältnifs der Sache zu ausführlich sein. Wollten Sie es aber erweitern oder mildern, was Sie ohne Anschauung dieser Arbeiten in der That besser können, als wenn Sie dieselben in Wahrheit gesehen hätten, — so würden Sie sich auf die Stufe des Bewufstseins stellen, welches die italienische Kunst über sich selbst sich erarbeitet hat, und damit habe ich Ihnen diese

*) Kunstbl. 1834. Nr. 27.

**) Einen Tintoretto, Lanfranco etc.

Stufe bezeichnet. Sie sehen, dafs man auf ihr vor lauter Korrektheit des Blickes sich hütet, in die Tiefen der Natur zu schauen. Ich erlaube mir daher nur an Ein Organ dieser unschuldig freundlichen Selbsterkenntnifs Sie zu erinnern: Aus dem Gesichtspunkte historischer und naturgeschichtlicher Richtigkeit (d. i. Korrektheit), betrachtet, als gebe die *Regel* — der Kunst den Adel, Filippo Marsigli, der würdige, auch als Künstler bekannte Professor der historischen Malerei zu Neapel im *Progresso delle Scienze, delle Lettere e delle Arti. Anno III. quaderno XV. Napoli 1834.* den Werth der gegenwärtigen Historien-Maler in Italien: er findet sie höchst vortrefflich. Seine Ansicht ist Ihnen wohl durch das Ausland 1835 Nr. 150. ff. bekannt. Sie ist im Einzelnen oft treffend, im Ganzen charakteristisch, weil sich in ihr das Bewufstsein der Mehrzahl italischer Künstler über ihre Aufgabe ausspricht, und weil letztere meist weniger durch künstlerische Schöpferkraft, als durch Reflexion, Mühe und Schmiegsamkeit gegen den verwöhnten Tages-Geschmack sich auszeichnen. Doch — mit Schiller zu reden,

> Weil, was ein Professor spricht
> Nicht gleich zu Allem dringet,

so darf ich in Bezug auf Studium und Nacheiferung der grofsen Vorfahren noch bemerken, dafs Marsigli das Eigenthümliche auch der älteren Meister, die Momente, worin sie ihre höchste Kraft entwickelt haben, etwas schief fafst. Auch diese prüft er am modernen Lichte korrekter Auffassung des Gegenstandes, mifst, indem er die wirkende Natur zu wenig beachtet, Alles besorgt nach formeller Vollkommenheit der Zeichnung, überlegter Wahl der Formen, täuschender Natur-Treue des Kolorits und der Perspektive, nach richtiger Behandlung der Gewänder, der architektonischen und anderen Beiwerke nach Ort und Zeit und sucht in diesen theoretisirenden Bestimmungen die Normen eines, wie er sagt „philosophischen" Kunsturtheils, als wäre — die einzige Macht, die gleich der Kunst über Kunst urtheilen kann — *wahre* Philo-

sophie, wie der Alltag sich schmeichelt, der sie nicht kennt, blose Theorie. (S. 312.) Marsigli's gesundere Natur zeigt sich jedoch darin, dafs seine Lobes-Erhebungen der Zeitgenossen ihre Uebertreibungen und die Thatsache bestätigen, dafs unter ihnen Camuccini noch heute (1834) als der Trefflichste vorragt. Ja sie führen unter der Hand d. h. auf mittelbare, dem Richter zum Theil unbewufste Weise darauf hin, dafs die Kunst weit mehr ist, als Resultat der Arbeit blos geregelter Talente. Selbst in Neapel sind daher treffende Klagen *) über die Lehrmethode der *Akademie* laut geworden, welche durch gehäufte Konkurse und Preisvertheilungen die Zöglinge zu Eilfertigkeit und kecker Manier verleite und, da die Preise in Geld bestehen, viele Unberufene zur Kunst herbeiziehe.

Und hier stellt sich in Bezug auf Italien die schiefe Frage, ob es ein Glück oder Unglück sei, dafs schulmäfsig geordnete Anstalten die Aufgabe über sich genommen, die Entwickelung der Kunst zu leiten. Vernehmen Sie darüber die Worte eines lebenden Künstlers. Maler Joseph Anton Koch erklärt sich in seiner modernen Kunstchronik, unverholen gegen die Abrichtung zur Kunst, wie sie auf Akademieen betrieben werde, wo man ihren Zwecken mehr entgegen arbeite, als sich nähere. Er entwirft, mit starken Farben, ein anschauliches Bild vom Zustand der heutigen Kunstschulen und sagt: „die Schönheit und Grofsheit der Kunst, kann „durchaus keinen Behörden-Zwang und Bettel-Armuth ertragen, sondern Wohlhabenheit, Launen, Frohsinn sind „ihre Lust; wer das nicht glauben will, sehe die Ueberreste von Griechenland, Florenz, Nürnberg, Köln etc. „Fürstliche Höfe haben immer nur genascht, was auf dem „kunstgemessenen Boden in Freiheit ohne *Verschönerungs-* „*Kommission* gewachsen war etc." „Ueberlafst die Kunst

*) Band 5. S. 119 desselben Progresso und Kunstblatt 1835. No. 72. Vgl. oben Vorl. IV. S. 82.

„nur denen," sagt das *Literatur-Blatt* (1835. Nro. 61.), „die dafür geboren sind." Nichts ist unverzeihlicher, möchte ich, in diesem Sinne wiederholend (S. 579.), beifügen, als Erkünstelung der Grazie. Es kommt indefs bei all dem, und schon bei dem Sammeln und Ordnen der Gallerieen, auf die Leiter der Anstalten und ihre *wesentliche* Organisation an. Ohne Rücksicht auf diese, auf Zeit u. Ort ist jedes Urtheil nur allgemein, mithin abstrakt. Gleichen zwar die schönsten Kunstwerke Früchten, die dem heimischen Boden entzogen auch den Fernsten erquicken, der das Erdreich, dem sie entsprossen, nicht kennt, so sind doch viele der schönsten für bestimmte Plätze geschaffen. Von ihrer Heimath getrennt, bunt unter andere gemischt, werden sie nur von dem besonnensten Auge völlig gewürdigt. Oeffentliche Gallerieen haben dagegen etwas Abgezogenes, Künstliches, Unlebendiges und dennoch im Ganzen etwas Nothwendiges. Als Denkmale vergangener *) Herrlichkeit tragen ihre Schätze Werth und Zweck in sich selber und wirken darum allgemein fortbildend. Sollten sie aber dem Zwecke der Fortbildung als Mittel geweiht, einer Akademie unterworfen sein, die sich schmeichelt, die Entfaltung der Künstler zu beherrschen, wenn sie auch nicht vergifst, dafs das Genie ewig Autodidaktos bleibt — dann sind Gallerien ärmliche, unkönigliche Nothbehelfe, wenn sie kein Bild der *ganzen* Geschichte der Kunst geben, wodurch sie doch wiederum aufhören, blos Mittel zu sein. Was ich in der Geschichte der Musik (S. 361.) geäufsert, gilt hier und von Sammlungen der besten Abgüsse plastischer Werke, noch deutlicher. Nur rede Niemand, der von Kunst und Wissenschaft im Sinne *königlicher* Anstalten

*) In Paris werden im Musée royal du Luxembourg Werke lebender Maler besonders bewahrt. Dennoch aber verhängt man bei Kunst-Ausstellungen statt ein eignes Gebäude dafür einzuräumen oder aufzuschlagen durch die schlechtesten modernen Produkte, ohne Anstand, die Meisterwerke im Louvre.

sprechen will, von geizender Ersparung! Oeffentliche Haupt-Gallerieen müssen mehr als zufällige Sammlungen sein, müssen chronologisch und ethnographisch geordnet von den *vorzüglichsten* fehlenden Werken aller wahren Meister in Zwischen-Sälen, eigenen Gebäuden oder sonst wo, *möglichst* treffliche Kopieen geben, Nachbildungen, welche, gleich jener von Sarto (S. 415.), durch ihre *Treue* selber Kunstwerke sind. Die Bestellung solcher Kopieen ist zugleich (S. 582 f.) mittelbar und unmittelbar die *heilsamste* Ermunterung aufblühender Talente. Bis der nöthige Zyklus derselben erreicht ist, können ähnlich geordnete Kupferstich-Kabinette, die ohnedies unentbehrlich sind, ergänzend zur Seite treten. Diesem Verlangen entspricht der Vorschlag von Franz Rühlen im Kunstblatt 1834. Nro. 101., nicht blos die ganze Geschichte der Kupferstecherkunst mit ihren Vorzügen und Verirrungen, durch Ausstellung der denkwürdigsten Werke, fast ohne Lücken, übersichtlich zu machen, sondern auch die vorzüglichsten *Handzeichnungen* der gröfsten Meister, deren noch sehr viele zerstreut vorhanden sind, treu kopirt in einem eigenen Werke zu sammeln.

Mit Klarheit und Umsicht in Auswahl und Ordnung mufs in Gallerieen, die ein empfindlich begränztes Ganze bilden, nicht ausschweifend Vieles aus allen Schulen und Manieren, aber das Beste der besten Meister auf diese oder jene Art zur Anschauung gebracht werden. Geht man aber energisch von dem Gesichtspunkte aus: *aut Caesar, aut nihil!* (Nichts, oder das Ganze); dann war *Napoleon's Museum*, nach dem Besitze gemessen, das fast erreichte Ideal einer Gallerie der bildenden Künste. (S. 153.) Mochte es, ermüdend für eilende Besucher und Unkenner, als Schöpfung flüchtiger Tage, in der Anordnung etc. Schattenseiten haben; auf dem vorgeschlagenen Wege werden diese leicht vermieden, zumal wo die Liebe zur Kunst dem heilsamen Ruf folgen kann, in Bewegung, das ist auf Reisen zu sein. Soll aber die Freude, an ur-

sprünglicher Stelle viele der schönsten Werke noch zu finden, von Seiten der Akademieen berechtigt sein, dann müssen sie jenen noch sparsam betretenen Weg vollständig durchführen. Dies fordert schon die *äufserlichste* Seite ihrer Organisation, der Besitzstand. Und wie nur *der* Vortrag würdig ist, der im Angesichte der Kunstwerke, die er behandelt, die Probe besteht, (S.550.) so läfst sich nur in der Nähe solcher Sammlungen die Wissenschaft der Kunst und ihrer Geschichte *völlig* anschaulich vortragen, und allseitig praktischer Unterricht ertheilen. Die Prüfung der inneren Organisation der Akademieen, in Bezug auf Lehre etc. würde uns zu weit führen. Hier mögen Koch's Warnungen oben an stehen. Wie aber kleine oder Privat-Schulen, *können* noch viel mehr grofse öffentliche Kunst-Schulen heilsam wirken und wie *Gallerieen* auch *Akademieen*, und wenn die rechten Männer organisirend und belebend an der Spitze stehen, *auch bei geringen Mitteln* zu seegensreichen Anstalten erhoben werden. Denn „die Lebenden," wie Schiller sagt „haben Recht" und der erprobte Mann mehr Werth, als eine Anstalt, die ohne ihn ein Leichnam wäre. So erklärte Leibnitz *) in Bezug auf eine ähnliche Aufgabe wissenschaftlicher Akademieen, auf ihren Einflufs in die Bildung der Sprache: es komme auf den *Geist* und *Verstand* des Verfassers an. Der Verfasser ist aber *hier* der Künstler. Sammlungen und Akademieen als Sammelplätze derer, die vom lauten Publikum für die Meister gehalten werden, kann man theilweise durch äufsere Mittel gründen, den bildenden Geist, der mit ansteckender Gewalt die Seele der Jünger füllt, durch keine Anordnung ins Dasein rufen. (S. 235.) Ein grofser mehrseitig von der Geschichte schon widerlegter Irrthum wäre es aber, wenn man glauben wolle, dafs die Kunst nur in Republiken gedeihe.

*) Opera 1762. Tom. III. Pars. II.

Die italienischen Akademieen kennen Sie schon aus der Betrachtung des italienischen Volks-Charakters *). Nur durch Ein Beispiel darf ich Ihnen meine Aeufserungen darüber in Erinnerung rufen. Im Morgenblatte 1834 (No. 135. S. 539,) sagt Gutzkow über die Akademie der Künste in Venedig: „In dem unteren Geschofs befinden sich die Gyps-Abdrücke, in dem oberen die Malereien, welche oft sehr berühmte Namen tragen und unermefslich grofse Kompositionen bilden. Die ausgestellten Studien der Anfänger waren kläglich; die Antike schien auffallend zurückgesetzt, ja selbst das Nackte war mit so *planloser Treue* wiedergegeben, dafs wir zwar elegante Herren-Figuren, welche sich als Beiwerk zu einem architektonischen Gemälde recht gut ausnehmen würden, sahen, aber keine erhabenen, würdigen, poetischen Gestalten: Herkules hatte einen Kopf, der eben aus den Händen des Friseurs gekommen war und Perseus trug einen Backenbart, der dem zierlichsten Elegant angehörte."

Ziemlich Aehnliches läfst sich von vielen italienischen Lehr-Anstalten der bildenden Künste sagen: Wenige Einzelne, wie Camuccini's Schule in Rom, machen vortheilhafte Ausnahmen. Interessant ist besonders, die Kopisten in öffentlichen Gallerieen zu beobachten. Gleich an der Art, in der sie die alten Originale auffassen, oft selbst an ihrer Wahl giebt sich die Heimath der Maler, besonders der Engländer und Franzosen, wie aus dem Benehmen der Besucher, Verstand und Bildung zu erkennen: letzteres am leichtesten in Paris, wo im *Louvre* die meisten Gäste in den ersten Sälen, welche französische Malereien enthalten, vor den buntesten und schlechtesten verweilen, während man in den hinteren

*) Interessante Andeutungen über mehrere einzelne „Akademieen" findet man schon im Conversations-Lexikon; — über Akademieen in Bezug auf die Kunst der Sprache in Th. Mundt's Kunst der deutschen Prosa. Berlin 1837. S. 26 ff. — in Bezug auf die Kunst der Zeichnung etc. bei Franz Kühlen im Kunstblatt. 1834. No. 99. etc.

Sälen an Betrachtung der Raphaele und Leonarde nur selten von der Unmasse flüchtiger Gäste belustigt und belästigt wird, und *so* ist diese Art von Geschmack für den Kunstfreund so günstig, als traurig. —

Das Schlimmste, was man von Akademieen, die das Hauptgewicht auf Nachahmung aller Art setzen, sagen kann, dürfte darauf beruhen, dafs das Studium der Natur und sogar das Kopiren häufig schlecht geleitet, letzteres auf einseitige, unklug gewählte Muster gerichtet, zu kaltem Nachdrucke derselben herabgewürdigt, oder durch Begünstigung voreiliger Versuche eigener Kompositionen und durch Erkünstelung einer uniformen Grazie verdrängt wird. Das schöne Mädchen bleibt schön, anch mit dem Topf auf dem Haupte; Händel's Musik, ziemlich entstellt gegeben, ist immer noch schöner, als das beste Werk Rossini's vollendet aufgeführt; eine halb gelungene Kopie nach Raphael besser, als das gelungenste Machwerk eines Lanfranco; Bandinelli's schlechter Laokoon*) schätzbarer, als alle seine besten Eigenwerke. Wie nahe liegt durch Land, Volk und Schätze dem Italiener das Schönste. Wie deutlich zeigt ihm die Geschichte, selbst die jüngere, und diese neben dem verkehrten, den rechten Weg.

Näherte sich gleich die beginnende Plastik (S. 370.) den wenigen Antiken, die sie vor sich sah, rühmt man noch heute am Sarkophag, der die Gebeine der Gräfin Beatrice, jetzt wieder im Campo Santo zu Pisa, birgt, das Basrelief von Phädra und Hyppolit**), das auf Niccolo Pisano bildend

*) Nach Tizian zu reden: Laokoon's Affe.

**) Nach Rossini, Ciampi, de Rossi etc.; — nach Anderen Meleager's Jagd. Diese ist dort auf einem zweiten Sarkophag von römischer Arbeit dargestellt. Aus Schorn's Vasari I. 81. ff. ist der buchstäbliche Verstand, in welchem Schelling in seinen philos. Schriften I. 394. Fiorillo's bekannte Worte aus dessen Geschichte der zeichn. K. I. 69. anführt, zum Vortheil seiner, zum Theil besseren Ansichten (philos.

wirkte; die erste tiefste Quelle seiner und aller neueren, überhaupt aller Kunst, ihr Anfang und Leben bleibt das Genie der Grazie, das, zuerst natürlich in strenger Form, nach Darstellung des eigenen Wesens ringt. Aus dieser Quelle schöpfte vor Allen Giotto seine Kraft. Er, sagt man, kannte noch keine Antike, weder der Plastik, noch der Malerei. (S. 123. 374.) Die Muster, die er studirte, waren die Natur und das Leben (S. 401. f.), sein Studium selbst — Freiheit. (S. 374. ff.) *Diese* Freiheit weckte und erhielt die Aufmerksamkeit auf ihn und auf die allmählig entdeckten Antiken. Ihr folgte, auch als sie den Reichthum von Antiken und neueren Mustern vor sich hatte, die christliche Kunst in Italien. Sie entwickelte sich *in thätiger Anschauung beider und der Natur, selbstständig* aus sich, bis sie ihre Zeit erfüllt hatte. Raphael sagte kühn-bescheiden von Albrecht Dürer: dieser würde uns alle übertreffen, hätte er die Anschauungen vor sich, in denen wir leben. Aber Raphael war Herr seiner Anschauungen und Buonarroti verurtheilte jede Unfreiheit. (S. 534.) Erst der Nachsommer der Kunst machte durch die Carracci Nachbildung, mit ihr Nachahmung zum *Gesetz*. Dieser gegenüber regte sich, als *ergänzende* Seite, eine blinde Sucht nach Originalität und Effekt. Alles verdarb. Da trat der Restaurator der neueren Malerei, Raphael Mengs, auf die glatte Bühne. Mit bescheidenem Sinne und grofsem Studium (S. 582. ff.) gieng er späteren Meistern lange voraus. Anhaltend beschäftigten ihn die Muster der neueren, der antiken Kunst. Da aber *dieser* Anfang mehr formellen, als realen Charakter hatte, so wurde die *Nachbildung* eine neue Art von Nachahmung und gegen diese Richtung wollten nun Manche, ehe sie flügge geworden, dem Schwung eigener *Einbildung* folgen. Die

Schriften I. 383.) leicht zu Recht zu setzen. Aufserdem vgl. mit Schelling a. O. I. 394. Fiorillo I. 69. 124. f. 286. besonders v. Ruhmohr's ital. Forschungen II. 393.

meisten blieben warnende Beispiele. Schon zu Hackert's Zeiten verdrängte, auch in Rom, „Kunstgaunerei", das edlere Streben und heute begünstigt, wie Koch bemerkt, im Süden und Norden der heiloseste, *manierirende* und *uniformirende Pedantismus* mancher Akademieen die Stümperei; räumt dem Schwachen, der sich abrichten, das Sekten-Messer der Schule an die Kehle sich setzen läfst, Vorzüge vor dem Besseren ein, der durch unerwartete Anfänge Lehrer und Mitschüler übertrifft; giefst durch schleichende Einwirkung Eitelkeit, Muthlosigkeit mit Hochmuth, in die Seele der Künstler, die er ruhmredig durch schöne Worte zu ermuntern sucht, und verbreitet in der unschuldigsten Jugend, damit *auch diese* vergiftet werde, dieselbe Pest, die in anderen Sphären als *Sucht* nach Stellen, Regierenden und Regierten gleich lästig wird. Auf solchem Wege wuchern die *Vorurtheile*, welche die Erstlings-Blüthen des Genie's, statt zur Reife sie zu fördern, nach Möglichkeit zerknicken; die *Manieren*, welche der Kraft wirklicher Mannigfaltigkeit ermangeln, doch die buhlende Sucht nach Beifall, aus der sie hervorgehen, vielseitig nähren und jedes tiefe, jedes frische Wirken und Erforschen der Natur, die von den Albernheiten des Alltags nichts weifs, hemmen. Wer die Natur nicht liebt, nur unter Papieren lebt, gilt mir wenig, sagte Carl August, der Mediceer *von Weimar*, und Kaiser Maximilian I. gab der Universität Helmstädt (1575) den Simson, der den Löwen bezwingt, zum Siegel. Die Jugend sah damals *sich* im Simson und in diesem den Herrn der — Philister. Schlimmer jedoch, als heute mit Universitäten steht es im Durchschnitt mit Akademieen, wie der Wissenschaften, so der Künste, seit jene den *Geist* des Leibnitz, der die schönste gründete, verlassen haben *). Es ist nicht zu läug-

*) Ueber diese Punkte vgl. Hertha, Almanach für 1836. S. 327. 315 und 302. (wo Zeile 6 nach „aller" Zeiten zu setzen ist.)

nen, von Akademieen, welcher Art sie auch waren, gieng fast nie das Absurde, aber bis jetzt eben so selten das Tiefste aus. Sie sind jedoch ein Bedürfnifs der Zeit, und müssen bestehen, kräftig beschützt werden, wenn sie auch weit entfernt, Prytaneen der Wissenschaft und Kunst zu sein, als Anstalten gelten wollen, die einen Zweck ausser sich verfolgen und statt der Meisterschaft, welche die *Mitte* hält, *Mittelmäfsigkeit* in ihrer *Mitte* dulden. Auch ist begreiflich, dafs eine „Gesellschaft der Meister", wie sie Böckh treffend verlangte, nur annäherungsweise zu erreichen, und in mancher Akademie der Kunst und Wissenschaft in gewissem Grade erreicht ist. Häufig aber sind Akademieen namentlich der Künste, hervorgegangen aus dem Bedürfnifs nach Kräften, die nicht vorhanden sind, oder aus dem Streben, gegebene Kräfte zu uniformiren, in jenem Falle Treibhäuser, in diesem Zuchtschulen der Künstler. Dann gilt von ihnen, mit geringer Abweichung*), was König Ludwig von Gymnasien sagt:

Wie? Gymnasium nennen die jetzigen Menschen die Stätte,
Wo die Jugend versitzt, ach! wo der Körper verdirbt;
Den Ort, wo er wurde geübt, bezeichnet der Name.
Bei den Hellenen war That, aber wir reden davon!

Auf Akademieen angewendet:

Akademieen nennen wir heutigen Tages die Stätte,
Wo sich das Wissen verzunft, ach! wo die Kunst sich verschult!
Wo die Wahrheit lebte, die Kunst, wo Platon regierte,
Da war Akademie! Heute! wo findest Du das?

Ein eigenthümliches Bild des Lebens giebt die jetzige Künstler-Welt in Italien: in Rom macht sie gleichsam einen

*) Ueber vielgepriefsene Mifsgriffe einer deutschen Akademie in anatomischer Beziehung gab Tiedemann in der Hallischen Allgemeinen Literaturzeit. 1816. B. I. S. 658. ff. zwar vergessene, doch in der That unvergefsliche Aufschlüsse.

Freistaat aus. Ihre Geschichte hat, vielleicht am glücklichsten, Koch in seiner „Kunstchronik", ihr gegenwärtiges Treiben Menzel in der „Reise nach Italien" geschildert. Tief greifende Bemerkungen darüber gab, unter Anderen, vor Kurzem F. Fl. Fleck in seiner wissenschaftlichen Reise durch das südliche Deutschland, Italien, Sizilien und Frankreich. In einem interessanten Aufsatz *) über die protestantischen Kirchen Italien's bemerkt er, dafs die Künstler das hauptsächlichste, im Grunde das einzige bleibende protestantische Publikum in Rom sind, worüber wir (S. 94.) schon gesprochen. Er knüpft daran sein ästhetisches Urtheil über Overbeck, welches das uns'rige bestätigt.

Unberührt von politischen, auch zum gröfsten Theil von schein-religiösen Grimassen des Alltags sind die jungen Künstler in Rom fast durchgehends über nüchterne Lebens-Prosa, Sektenweisheit und Frömmelei gleich weit hinaus und weil von den Fesseln pedantischer Gewohnheit und theoretischer Einbildung befreit, selbst in drückender Lage glücklich und brüderlich heiter, begeistert für ihre Vorbilder und sorglos, wie auf Universitäten die Studirenden, so lange die Universitäten noch Unterthanen hatten und die Matrikel ein Pafs durch die Welt war. Im Durchschnitt sind sie bescheidener, weit natürlicher, als die Gelehrten, die nach halben Berichten über sie klagen und wenn einige Maler wegen schiefer Kritiken die Wissenschaft verdammen, behalten sie meist *Recht* gegen *die* Gelehrsamkeit und Theorie, die sie vor sich haben, weil diese von der Wissenschaft noch weiter (S. 317.) entfernt ist, als manche Versuche dieser Maler von der Kunst. Den Meisten bleibt das Räsonnement der Schulstube so fremd, als der Sache und dem Leben. Entgeht ihnen mit der Gelegenheit zu tief greifender Bildung die Klarheit des höheren Bewufstsein's über die Natur und Geschichte ihrer Kunst; so entgeht darum noch nicht Allen die Kraft der Arbeit und

*) a. O. Bd. II. Abth. 1. Leipz. 1835. S. 124. ff. 145.

That. Vom sog. *Bedeutenden*, *wie* es oft verlangt wird, d. h. vom Uebertriebenen, welches nichts anderes als das baare Widersinnige — *bedeutet*, haben sich heute schon Viele losgesagt, und überhaupt hat sich die neuere Malerei vielleicht schon mehr als die Musik (S. 321.), von diesem Alles verzerrenden Unwesen, doch aber noch keineswegs von jeder Sucht nach Effekt und Nutzen befreit. Mischt sich Künstler-Stolz mit dieser Sucht, dann wird sie, wo es auch sei, unerträglich. Ungetrübt von ihr und aller Eitelkeit entbunden, ist dieser Stolz berechtigt gegen die zahlende Menge. Dem Künstler, der, unverstanden, die schönsten Werke seines Lebens, mit dem Bewufstsein hingiebt, dafs Beifall von dieser Seite, oft noch thörichter, ja affektirter, als unberufener Tadel ist, — wer mag ihm verübeln, wenn er gegen beide gleich selbst-genügsam sich zeigt, und, weil er nur sich selber hilft, darauf besteht, dafs nur der Künstler über Künstler urtheile. Der urtheilende Künstler sieht sich doch, wie Raphael Mengs, weiter um, als in der Zunft; dringt heute, in That und Urtheil, auf die *Natur*, ohne deren Studium keine Kunst gedeiht; prüft, wenn er das Neue dem Alten vergleicht, die eigene Begeisterung vor der *Antike* am Leben, aus dem sie hervorgieng, und erforscht in den Gestalten den individuell lebendigen Gedanken, das Wesen, welches hier die Natur, dort die Kunst in ihnen ausgeprägt. Selbstthätig sucht er die erforschte Natur durch Darstellung der Idee in der höchsten sinnlichen Wahrheit, Ruhe und Lebendigkeit, ja durch den Geist derselben Kraft zu befriedigen, die in *ihr* bildet und herrscht. Sonst ist er Techniker und Theoretiker, kein schaffender und selbstbewufster Meister. Denn ohne Einsicht in die Entstehung giebt es in keiner Sache wahre Erkenntnifs, und wer ein Kunstwerk anders beurtheilt, als wie es *entstanden* ist, urtheilt schief.

Mit den *deutschen* Künstlern in Rom leben, wie es die Natur der Sache mit sich bringt, die höheren, innigen *Nordländer* in nächster Verbindung, in einiger selbst *Engländer*,

die sich sonst gerne selbstständig, scharf und feierlich absondern: diesen gegenüber die *französischen* Maler, deren Kunst-Akademie in Rom schon früher (S. 125.) gerühmt wurde. Ihre Arbeiten stehen, im Durchschnitt, den deutschen nach, haben nicht blos anderen Charakter: Der Franzose ist in Allem mehr praktischer Natur. Seine Grazie dem Leben, der flüchtigen Stunde der Gegenwart, doch mit Energie und Frische zugewendet: eine Manier des Allgemeinen, dadurch Mode. Diese bindende, nationale Kraft fehlt dem *Italiener*: die zersplitterten Verhältnisse des Landes, im Kontrast mit seiner vollen, aufgeschlossenen Natur, werfen den Künstler in die Arme des Franzosen: Französische Maler *herrschen* in Rom durch einen allgegenwärtigen, geregelten Sinn für die Grazie der Stunde, durch jenen Geschmack der Eleganz, für welchen unserer Sprache das bezeichnende Wort noch zu fehlen scheint, weil in ihm Alles Besondere verschwindet, was dem Sinn des Tages widerstrebt und als Befremdung auffällt, dagegen das Allgemeine selbst ein Besonderes, d. i. Manier wird, daher mehr Mode, als Kunst. In dieser Richtung ist der Franzose Virtuos: unter seiner Hand nimmt, wie Colardeau*) sagt, der Stoff eine Seele an und *lebt* — unter der Scheere. Statt der Ewigkeit herrscht der Augenblick, der mächtigste aller kleinen Götter, der Alles schleift, rundet und entscheidet. Eben *diese* Gottheit sucht der Italiener und einzelne Provinzen des Landes, wie wir schon bei den ältesten *genuesischen* Künstlern bemerkten, haben zur Nachahmung französischer Richtungen nachbarlich verwandte Anlagen. Dante sagt dies in seiner Hölle (29, 121) schon von seiner Zeit und geht noch weiter, wo er die unternehmende Neigung zum Wohlleben unter den *Sienesen* berührt. Auch andere Schriftsteller Italien's gaben ähnliche Vergleichungen. In unserer Zeit erklären schon die erwähnten Gründe *warum*

*) La toile prend une âme et vit sous le pinceau.

im heutigen Rom die meisten einheimischen Maler zur *französischen* Schule sich neigen und einen besonderen, nicht immer unglücklichen Gegensatz mit den berühmtesten *Deutschen* und *Nordländern* bilden, die in dieser Weltstadt gewirkt haben, von Carstens bis Cornelius und Overbeck. Viele sind achtungswürdige Zeichen dieser Richtung der Zeit. Bei weitem Mehrere kommen ihr nicht nach, fallen in gezwungene Grazie, musiciren und tanzen auf der Farbentafel in der Schnürbrust steifer Korrektheit und sprechen, doch leichter und flüchtiger, als auf entgegengesetztem Wege manche deutsche Maler, mit Göthe's Schüler im Faust:

> Verzeiht! es ist ein grofs Ergötzen,
> Sich in den Geist der Zeiten zu versetzen,
> Zu schauen, wie vor uns ein weiser Mann gedacht,
> Und wie wir's denn zuletzt — so herrlich weit gebracht! —

In *Frankreich* sucht der Einzelne durch Streben nach äufserer Anmuth, nach Zierlichkeit, und Zweckmäfsigkeit, lebensfroh *sich* zu erhalten und zu bewegen*). Aber indem die Kunst auf *solche* Art (S. 312.) allgemein zu werden, Alles gefällig zu machen verspricht, droht sie, statt durch *Stil* die *Manier* zu überwinden, da sie zunächst im Aeufserlichen sich ergeht, Mode zu bleiben, dadurch zwar die feinste Spur *der* Rechte, welche sie *in Allem* fordert, was von Menschen abhängt und sein Leben verschönert, Allem einzuprägen, aber bei allem Geschmack und Wechsel jener Einförmigkeit zu erliegen, die dem Beschauer jedes Werkes, das er zum erstenmale sieht, glauben macht, es schon öfter gesehen zu haben, statt bei wiederholtem Anblick durch die Kraft innerer Mannigfaltigkeit ihm immer neue, geistigere Schönheiten entdecken, und das Werk jedesmal von Neuem ihn sehen zu lassen. Nur das höchste Eigenthümliche, in sich Neue spricht Jeden, wie auf altdeutschen Bildern, ganz

*) Meine Einleit. in die Philosoph. II. §. 32. S. 392.

vertraut an und nur mit Kraft gepaart, ist das Gefällig-Milde, wie in Raphael's Werken, das Unwiderstehliche.

Betrachten Sie in diesem Sinne die *Schatten-Seiten* der neueren Kunst im Allgemeinen: das Kunst-Gefühl der *Deutschen* verliert sich, doch mehr in Deutschland, als in Italien, nicht selten in verzehrender Sucht nach *Idealen.* (S. 569.) Im *Originellen*, Auffallenden schwelgt energisch, oft feierlich ernst, oft aber bizarr und steif der weltvertraute, doch stolze Geschmack des *Engländers.* Der *Franzose* sucht in Kunst, wie im Leben alle *praktischen* Interessen, Alles, was um ihn gilt, so klar, zweckmäfsig, elegant und heiter, so nett und fein und *dadurch* so anschaulich imponirend zu machen, als möglich, und auf *diese* Art oder nur wo er darin gehemmt ist, zu übertreiben. Muth und Tapferkeit kann Niemand und in *keiner* Sphäre seiner Gefälligkeit absprechen, aber elegante, modern gekleidete Damen voll mildem Liebreiz malt er häufig, wie Jean Guerin, besser als Helden,*) die der Nordländer, und Madonnen, die der Deutsche liebt. Und in der That wollen jene und mit Fug und Recht, *auch* gemalt sein! — Verlangt man, wie die Welt ihn liebt, eitlen Rath, so sollten in Italien unter den Engländern und Allen die Eigenwilligen, die mit Gewalt originell sein möchten, um Alles Bizarre abzuarbeiten, die besten Muster *anhaltend* kopiren; unter den Deutschen die Talentvollen, welche *guthmüthig* idealisiren, die venezianische Schule durchmachen, und im Norden durch Genre-Malerei**) ihre Kraft erprüfen. Junge Franzosen könnten auf ähnlichem Wege zu ausgezeichneten Portrait-Malern***), namentlich der Damen, die so selten (S. 135.)

*) Wie die alten Römer bei allem Heldenthum kein ächtes Epos hatten. S. 165.

**) Beachtenswerthe Genre-Bilder lieferten in Rom unter Anderen die Deutschen Kirner aus Baden, Riedel aus Baiern, Lindau aus Dresden, Pollade aus Prag, Meyer aus Holstein etc.

***) Das wahre Portrait (S. 594.) ist so zu sagen eine neue ästhetische Menschen-Schöpfung, ein Werk der Liebe: denn

getroffen werden, sich emporarbeiten. Aus jedem Lande sollte, nur wer das Genie schöpferischer Thätigkeit im Busen, die Vorbilder der Natur und Kunst im Auge trägt, *im Grofsen* an eigene Kompositionen sich wagen. Halbes, Mittelmäfsiges giebt es überall, — *zu*viel. Nur freie, in That und Erfahrung allseitige Ergründung wahrer *Muster* sammelt, planloses Abschreiben, kaltes Uebersetzen derselben in die nüchterne Prosa der wandelbaren Mode lähmt die Kraft, die sich von der *Natur* verlassen, in *halben* Studien nur zerstreut und gleich in der Jugend vergeudet, wo die akademische Zucht das Talent oft schon in den Entwürfen, die es still versucht, gefährdet. Auf steigenden und sinkenden Wellen mufs in engen Schranken die heutige Kunst zwischen Scylla und Charybdis hindurch: Die Sucht nach Reizen moderner Uebertreibungen stürzt sie an die falsche Klippe, die Erkünstelung der weisen Einfalt alter Meister in den Wirbel der Tiefe und zum Unglück wecken Beide nicht mehr den alten poetischen Schrecken. Statt unfrei in krankhaft versüfsten Gefühlen zu schwelgen, soll der Gefährdete alles Ueberflüssige, Manierirte etc. getrost über *Bord* werfen, um mit der anspruchlosen Sicherheit und weisen Naivetät, die alle Anfänge begleitet, durch die schmale *Pforte* in's offene Meer der Grazien zu gelangen; statt blind lockender Eingebung des sirenen-reichen Tages zu folgen, den wahren *Port* in jener Besonnenheit suchen, die mit Natur und Leben von Innen und Aufsen versöhnt und ihrer selbst sich gewifs ist. Sie erfüllt und vollzieht die

es ist nur Kunstwerk, wenn es den ganzen Menschen ganz giebt, wie er in Wahrheit ist und vor Gott gilt, seine völlige Individualität (nicht blos sein zufälliges Erscheinen). Daher fallen die Fragen nach gemeiner Treue, und schmeichelnder Idealisirung von selbst! So malten Raphael, Tizian etc. (S. 514.) Leonardo Portraite! Daher muss auch der Künstler den Mann kennen und durchschauen wie der Arzt seinen Kranken. (S. 594.)

plötzlich treibende Begeisterung, die jeden Akt wahrer Freiheit bedingt und macht mitten in der Entwickelung, wie in den nothwendigen Vorarbeiten (Studien), Verschwendung der Kräfte unmöglich, Denn die Kunst läfst nicht mit sich spielen, die Grazie ihrer nicht spotten. Sie verlangt, dafs der Meister des Vorbildes sich entbinde, zur schaffenden Kraft, die es erzeugte, sich erhebe, ihre Anfänge, Entwickelung und höchste Entfaltung verfolge. Sie verlangt durchbildete *Freiheit*, mehr selbst, als Genie. — Deshalb verschwindet auch der vorhin gegebene Rath in einem höheren, allgemeineren, und, wie auf *alle* Zweifel, giebt auf diesen, recht befragt, die Weltgeschichte entscheidende Antwort. Wer *ihr*, in welcher Sphäre es sei, unbedingt angehört, trägt, wenn seinen Bestrebungen schöpferische Versuche vorausgegangen, das unverletzliche Siegel der Unsterblichkeit *nur dadurch* an der Stirne, dafs er all sein Sinnen und Denken in die tiefsten Quellen des *Lebens* getaucht, die irdische Brust in der Morgenröthe der *Anfänge* gebadet hat, deren Entwickelung oder Vollendung seine That ist. Wie in der Religion nichts ohne Glauben, in der Wissenschaft nichts ohne freies Princip, lebt in Natur und Geschichte nichts ohne allgemeinen bestimmten Ursprung. Alle Erhaltung ist fortgesetzte Schöpfung. Der Pflanze magst Du Zweige rauben: sie verdorren, wo Du sie nicht der Erde, dafs sie Wurzel schlagen, selbstständig zurückgiebst. Auch der Saame besteht, um aufzugrünen, in ihrem Schoofse nicht ohne Ver-*wesung*, wie das Neue Testament schon sagte, den Prozefs der Keimung. Aus dem Ge*wesenen* schöpft, indem es *aus sich* entsteht, in der Geschichte das immer Werdende die Kraft neuen *Wesens*. Ueber die Natur bloser Fechser-Bildung erhaben, gedeiht es nur, wo es die Gesetze der Entwickelung von der Wurzel an durch jede Entzweigung selbstkräftig besteht, bis es, durch die Blüthe hindurch, den Keim des Ursprungs in der Frucht vollendet wieder giebt*), deren Seegen den Boden,

*) S. 393. 400.

dem sie entsprossen, überwächst und aller Welt sich mittheilt. In ähnlichem Sinne sagt A. W. Schlegel:

> Das ächte Neue keimt nur aus dem Alten;
> Vergangenheit mufs uns're Zukunft gründen.

Der Weg von der entwickelten Kunst zu ihren Anfängen fordert so viel Entdeckung, Genie und Bildung, als der Weg zum Gipfel ihrer Vollendung: beide Bahnen finden dasselbe Ziel. Ihr geflügelter Bote ist die Charis, deren Sprache, gleich dem Worte Gottes, über den Fluthen der Jahrhunderte, über den Gebirgen der Völker schwebt, denen sie als Anadyomene seegnend entsteigt.

Je weiter daher die neue, in der Tiefe — mehr, als gelehrte Zeit der früheren entfremdet, je dringender das Weltgesetz geworden ist, dafs Alles sich von Vorne herein wiedergebäre; je mehr liegt ihr ob, gleich den bleibenden und doch ewig neuen Gestalten der Natur, die zugänglichen *Anfänge* aller Kunst, ihre *Entwickelung*, ihren *Schlufs* zu würdigen und auf diesem Wege, was Griechenland, was das Mittelalter geleistet, in der *Freiheit* des neuen Princips, das in der Geschichte das herrschende geworden, zu übertreffen. Dieses Princip, historisch gefafst, vereinigt ohnehin den Willen der klassischen Welt und den Geist des Mittelalters in sich. Freie, wiedergebärende Einheit beider ist sein Wesen, äufserliche Verbindung, Nachahmung derselben seine Krankheit. Da nun unsere Kunst, wenigstens die Malerei, der schwankenden Wiege des Anfangs kaum entstiegen ist, so kann ihr Schlimmeres nichts begegnen, als heuchlerische Sucht nach alter Einfalt, oder eklektisches, komplicirtes Streben nach buntem Effekt. Beide Richtungen tragen den Untergang in sich und sind nur zu entschuldigen, weil in den Gefilden der Kunst die fruchtbare Kraft des allgemeinen Lebens selbst das Verwesende zum Gedeihen des Neuaufblühenden verwendet. Wäre dies nicht, dann müfste die Geschichte ihre Sprache in die Töne und Farben der Hölle tau-

chen, um die schlechteste aller Ziererereien zu rügen, die, noch in unreifer Jugend, hier sogar mit Einfalt, dort mit halber Technik, mit dienstbarer Gelehrsamkeit, überall mit dem Beifall unberufener Gönner und Richter buhlt. Die alte Weise der Kunst ist vorüber, eine neue will an ihre Stelle, aber nur die junge Fülle einer gesunden, durch Erinnerung der Vergangenheit frei und urkräftig geläuterten Weltanschauung, nur die Begeisterung an der Natur, die das Wesen aller Schöpfung in der Liebe erkennt, an ihrer zeugenden und erhaltenden Kraft Antheil hat, jede Nachahmung, jede Sucht nach Originalität überwindet, nur diese Energie kann den heutigen Künstler ermächtigen, glücklich in Natur und Leben zu forschen und von da in das höchste Gebiet des Geistes emporzudringen, — je nachdem das Bedürfnifs *derselben* Kraft, die der Künstler beherrscht, der das Leben der Natur in sich trägt, die allgemeine Stimmung erfüllt, öffentliche Theilnahme, Durst nach Grazie entzündet und alle Pandekten-Weisheit aphoristischer Sekten und Schulen ausstöfst. Das wahre Heil wird also für die Künste, die sich bei uns jetzt dem „Praktisch-Bedeutenden" zuneigen, erst dann eintreten, wenn die Künstler nicht mehr in subjektiver Befangenheit oder auch in beschränkten einseitigen Studien stehen bleiben, sondern wenn sie sich jeder Theorie entschlagen, frei mit der Natur, mit der *wahren* Wissenschaft (S. 312.) befreunden, sich der *tiefsten* Gründe vergangener und eigener Schöpfungen *lebendig* und *werkthätig* (d. i. objektiv und praktisch) bewufst werden und das *Genie*, so zu sagen, der *Grazie*, des Einzigen, was in der Kunst nicht gelernt werden kann, ohne Neben-Rücksicht, *frei* und *lauter* in sich nähren und bilden. (S. 645.)

Aus civilisirten Nationen saugen die Künstler in tief erregten kräftigen Zeiten Mark und Leben. Der Geist ihres Volkes, ihres Jahrhunderts ist der Stamm, die Mutter ihres Genie's: er ruft, gleich der Frühlings-Sonne, rings aufkeimende Blumen, entsprechende Talente allzumal an's Licht:

keines zufällig, jedes zur rechten Stunde (S. 398.); das einseitige hat steets ein anderes, wodurch es ergänzt wird, neben sich oder zum Nachfolger. (S. 392.) Und wenn in allgemeiner Entwickelung und Ergänzung (S. 527.) die Zeit erfüllet ist; dann erzeugt die reife Natur *tief* bewegter Völker — Genieen, die, in ihrer Sphäre, die volle Vergangenheit in sich tragen*), von Innen hervor alle ergänzenden Seiten in Einem Brennpunkte vereinen und weit hinaus den Geist der *Nation*, der sie geboren, in sich besiegend, ihre Schöpfungen aller Mit- und Nach-welt frei überlassen: in ihnen wirkt der Genius der *Menschheit*, die Arbeit der *Jahrhunderte*. Dies sind die Zeiten eines Sophokles, eines Raphael und Shakspeare: perikleische, mediceische Zeiten. Denn in der Kunst, Religion und Wissenschaft überwinden, wie in der Sittlichkeit, die Völker gerade dadurch, dafs sie *ihren* Beruf erfüllen, *sich selbst*; streifen ihre Beschränktheit**) ab, indem sie ihr höchstes Leben zum Dasein, oft zum Opfer bringen und wohlthätig sich die Hände reichen.

Nur in *dieser* Bedeutung sind die Künstler die Blumen der *Nationen*. Und *darum* gehört zum *Gedeihen* ihrer Schöpfungen eine kräftige, Leben erfrischende Atmosphäre in der öffentlichen Stimmung der Völker, wie im Garten der Natur, nach und unter Stürmen, zum Gedeihen der Blüthen „warmer Frühlingshauch.“ Und wie nach einer orphischen Mythe die *geheimnifsreichste* Göttin des Alterthum's, Persephone, aus der Unterwelt sich erhebend, ihren heiligen Leib im sprossenden Grün der Frucht vor aller Welt entblöfst, so enthüllt sich in den Werken schöpferischer Kunst das reine Leben der *Grazie*, (S. 597.) die unlöschbare vestalische Flamme, die in den innersten Schachten civilisirter Nationen unsichtbar regiert und *Alles* Herrliche gebiert, was in den Blüthen der Weltgeschichte aufgrünt. *Diese Grazie* ist, in ihrer Vollen-

*) Vgl. S. 184. 381. 393. 406. und durchgehends.

**) S. 113. 275. etc.

dung gedacht, die versöhnende Göttin des Höchsten und Tiefsten, des Himmels und der Erde, die einzige ewig *sichtbare* Majestät der Heiterkeit und des Ernstes. Sie ist es in allen Sphären des Geistes, im Kleinen, wie im Grofsen, in Anschauung und Denken, im Geben, Leiden und Handeln, in Sehnsucht und Erfüllung: die vollendete und darum aktiv *bestimmte* und individuelle Offenbarung der Einheit aller Widersprüche des Lebens. Mit dem Schilde der Ewigkeit, der sie entsteigen*), tragen ihre Schöpfungen das Siegel der Einzigkeit, als hätte der Künstler, der sie gebildet, die Form für immer zerschlagen. Sie selbst, die in ihm, in Allem das Vollkommene**) wirkt, und *sie nur allein* scheidet die civilisirte Welt von der barbarischen. Ohne ihren sichtbar allversöhnenden Geist giebt es, im Sinne der Freiheit, keine Schönheit, keine Wahrheit, keine Güte. Aber sie hat die Kraft, frei in tausend Formen zu erscheinen, auch da gegenwärtig zu sein, wo *nur der Vertraute****) sie erblickt, die Kraft höchster Lebensfülle und Mannigfaltigkeit, weil sie die Kraft der Einheit besitzt, die alles bindende und belebende Kraft. (S. 447.) In ihr sind Anmuth und Würde eines. Sie *ist* diese Einheit, die vollendet sich selbst entfaltet, den Himmel nach allen Richtungen entwölkt, auf Alles, was am Tage liegt, seegnend ihre Strahlen sendet; die *Braut* des Lebens, die das ewige *Band* des Geistes und der Natur, des Schönen, Wahren und Guten, den Zauber-Gürtel der Freude, um Alles windet, was Leben und Geist athmet und liebet; der lebendige Beweis und Zeuge, dafs das Unsittliche, geistig Häfsliche nie das wahre Schöne ist, und dafs die Kunst, welche dieses erreicht, das Wahre und Gute von selber mitbringt; — die Apotheose des Lebens. Und wenn dennoch den Sprachen aller Völker

*) Schiller sagt vom Schönen: „Fertig von Ewigkeit her steht es vollendet vor Dir!"

**) Vgl. z. B. S. 338. 597. 406. 430. 480. (399.)

***) Vergl. S. 353. 450. 483. 501.

das Wort mangelt, sie vollgültig zu bezeichnen, weil zur Zeit der Sprachschöpfung ihr Licht den Nationen nur fern aufdämmerte; so durften wir an die Griechen uns wenden, deren Leben immer grünende Dichtung war, um aus ihm das verwandteste Wort zu wählen, den Namen der *begrüſsenden* Gottheit, die einzig unwiderstehlicher, als Aphrodite, Alles *gleich* mit Liebe füllt: die *Grazie*, die *Charis*, — die der Göttin der *Seeligkeit* die reine Bahn erst ebnet, nimmer von ihrer Seite weicht, ihre letzte und höchste, ihre erste und mildeste und alle Huld darstellt, und selbst dem Schmerz und Tod den Adel der Schönheit verleiht. Nur in ihrem Lichte „schämte sich keiner Freude der Gott.“ (S.135.) So redet der Meister antiker Lyrik, Pindar, in den Olympiaden (XIV, 5.) die Göttinen der Anmuth, die Chariten, an:

„Ich fleh' Euch, Chariten, hört! denn nur durch Euch wird,
Was gefällig und hold, alles den Sterblichen verlieh'n.
Wer weise und schön, wer ein herrlicher Mann,
Ward's nur durch Euch. Auch nicht die Götter einmal,
Walten, ohn' heiliger Chariten Huld, im Chor und im Festschmaus.
Pflegerinen ja sind sie aller Geschäft' im Himmel.“

In diesem Sinne — worin sie allein die höchste —, ist die Charis auch der Lichtpunkt, in welchem sich die Versöhnung der Kunst mit der Religion, von der jene sich geschieden, in ihrer Vollendung immer darstellt. Denn sie offenbart das Göttliche frei *in Allem* (3. 569.) und bringt zur Anschauung die einwohnende, positive Kraft, durch welche alles Wirkliche besteht, weil sie in Allem das eigene Maaſs sich selber setzt: in ihr wirkt der Geist des Lebens, der durch die Kraft des Allgemeinen das Einzelne weiht, daſs der Blick des Beschauers auf ihm, wie auf einem eigenen Ganzen, befriedigt ruht, in höchster Klarheit *) die Gegen-

*) In wirklicher Transparenz.

wart der Liebe, die Alles schafft, vor sich sieht, und, *in* der Kunst (S. 444.) gleichsam *über* sie selbst hinausgerückt, in die Anschauung aller Herrlichkeit versenkt wird. In die Anschauung, nicht in den Genufs *bloser* Er-Innerung. Denn Erinnerung ist in Allem, wie die Alten sie erkannten, nur die Mutter der Musen, *jene* Grazie aber ihre zur Welt geborene, blühende Gestalt, die den ewigen Frühling festhält. Und weil, wo diese wohnt, jene Liebe waltet, in welcher Natur und Geist, Himmel und Erde versöhnt sind, so ist in ihrem Anblick, wie in der Liebe, der Beschauer plötzlich und vor Allem über sich selbst hinausgehoben, über jedes Verlangen, weil er jedes erfüllt sieht, wenn er *sie* nur anschaut, von der in Wahrheit gilt, was Ariosto (im rasenden Roland X, 59.) von der Burg der Logistilla sagt:

— — — — wer ihr naht,
Durchschaut sich selbst bis mitten in die Seele,
Mit Allem, was er Gut und Schlimmes hat.

Trachte daher mit voller, ungetheilter Seele nach dem Wahren, so wird Dir das Gute und Schöne; — nach dem Guten; so wird Dir das Schöne und Wahre; — nach dem Allein Schönen, dem offenen Himmel auf Erden, so wird Dir Alles zufallen*). In all dem mufst du vorerst und fortan Dich Selbst überwinden! —

Von dieser Seite heiligt auch das Christenthum das gewählte Wort. Denn völlig, wie bei den Griechen in der Kunst, erscheint, in das höchste Gebiet des Lebens übersetzt, der *Name Charis* im Neuen Testamente**). Auch da ist sie die

*) Vergl. Arnold Ruge's platonische Aesthetik. Halle 1832. (Kunstbl. 1834. Nr. 48.)

**) Die deutsche Uebersetzung wählte da gewöhnlich das schöne, doch vielmifsdeutete alte Wort: Gnade. In der Sprache, in welcher Christus zu seinem Volke gesprochen, heifst aber das Wort, für welches im Testamente Charis steht, ganz wie dieses, auch Anmuth, Schönheit, Freude, Güte, niemals kalte Würde. Im Sinne der Religion aber wäre

vollbrachte *Lösung* aller Widersprüche der Natur und des Geistes, des Innersten und Aeufsersten; die *Lösung* aller Liebe; die heiligste *Gabe* der ewigen Vermittelung, die Allem das Recht verleiht, das vor Gott gilt, und in Wahrheit das allein Wirkliche ist. Auch da verschwindet vor ihr jeder Mangel, denn sie selbst *ist* Nachsicht, Huld und Wohlthat, Ausgiefsung und Wirkung des heiligen Geistes der Freiheit, nicht blos Güte, Vorsorge, sondern *Erfüllung* aller Verheissungen; Vollendung als Gewährung und als Empfängnifs der Freude; freie, über alles Verdienst erhabene Liebe und allgegenwärtige Wohlthat, in Allem Zweck ihrer selbst. Denn in Allem ist sie Blick und Leben *der frei vollendeten*, selbst *im Einzelnen durchgeführten Weltordnung Gottes.*

Wie aber im Sinne der Religion die Charis in der Sittlichkeit die Freiheit des Menschen, hebt sie im *Sinne* der Kunst die Freiheit des Künstlers empor, — hebt sie nicht

unser „Anmuth" für Charis viel zu einseitig, wenn gleich diese Charis — Gottes wirkende Anmuth, seine Anmuth, die thätige etc. bedeutet, wenn gleich in ihr Gott als das Wesen gedacht wird, das mit allem Anderen augenscheinlich, mit sich aber nur in so weit beschäftigt ist, als Er selbst die Liebe, der Geist ist, der in sich Alles schafft und fafst etc. Auf diese Art erscheinen zahllose Streitigkeiten moderner Sekten, die selbst auf Künstler nachtheilig wirkten, völlig verkehrt. Auch im höchsten Sinne der Kunst bleibt das Wort Anmuth für Charis, wie es mit Anderen, Schelling (philos. Schriften I, 368.) wählte, ungenügend, weil die höchste Charis weder blos das sog. vernünftig Gefällige, noch die blose Seele der Form und des Gehaltes, der sog. freigewordene, seine Verwandtschaft mit der Seele fühlende Naturgeist und dergleichen etc., vielmehr vollendete Erscheinung des Geistes der Sache etc. (S.597.) ist, und weil man Anmuth gewöhnlich im Gegensatz gegen Würde passiv fafst, und die innere Kraft, das alte „Muth" im Worte übersieht. Ursprünglich heifst Anmuth Neigung, kraftvolles, tiefwirkendes Streben nach dem, was uns anmuthet, anmuthig daher der Gegenstand der Liebe. (Vergl. Petersen Veränderungen und Epochen der deutschen Hauptsprache. S. 159. Th. Mund Kunst der deutschen Prosa. S. 252.)

auf. Sie *ist* ja überall Offenbarung, Blüthe der höchsten Freiheit und der edle Geist allein ein lebendiges Kunstwerk. Auch in der Kunst wirkt der Geist, nur als Genie des Schönen, wie in der Wissenschaft als Geist des Wahren, das Wollen und Vollbringen. In der Sittlichkeit gilt das Wort: der Mensch kann, was er *will*: er vermag es durch Gott, und will er mehr, als er kann, dann, wie Shakspeare sagt, ist er keiner. Auch in der Kunst kann er, was er soll, so weit er *als* Künstler es will. Und wie mit Recht der Theologe sagt: durch die Charis wird der Mensch seelig, so sagt der Künstler: durch das Genie wird er ein Sohn der Charis, und, mit Schiller,

Weil der Gott ihn beseelt, so wird er dem Hörer zum Gotte,
Weil er der Glückliche ist, kannst Du der Seelige sein!

Derselbe, nur dem Geist erforschliche, dem Alltag wunderbare Akt der *Freiheit*, durch welchen der Mensch zur Wahrheit und Güte sich neigt, wendet sich in der Kunst zur Schönheit. Da vor Allem erscheint er als Gabe, als Geschenk Gottes, im Weltakt der Seelen-Bildung, und wenn jenem dieses, ist diesem jenes Vermögen und „Können", jene *Kunst* und *Gunst**) ertheilt, dafs Alle, wie wir sahen, die durch Lösung ihrer Aufgabe selbst sich überwinden, einander lebendig ergänzen, alle Wohnungen der Freude füllen und den Baum des Lebens mit den Früchten der Erkenntnifs (S. 399.) im eigenen Garten frei sich ziehen.

War die griechische Kunst Poesie des Lebens, die neuere, die italische, Poesie des Himmels (? S. 237.), so ruhte der *höchste* Beruf der letzteren doch immer in der Darstellung des Heilandes, der die Welt, ihre Qual und Arbeit *in ihr selbst* überwunden und die That des Geistes *vollbracht* hat; in ihm giebt der neueren Kunst das einfache Wort der Wahrheit (S. 264. f. 298.) eine höhere Poesie, als das Griechenthum je erreichte. Hier ist die Wirklichkeit, die wahre Ge-

*) D. i. Gabe, bei den Griechen gleichfalls Charis.

schichte — das *höchste* Gedicht, Gedicht Gottes: sein Geist Quelle der Charis, die Alles in der Gestalt, in der es *ewig* gilt, hinstellt. (S. 213. 337.) Einen höheren Flug, als *diese* Wirklichkeit, nimmt keine Dichtung: —

Ist aber die Welt, wie sie in der That sich rühmt, *christlich* d. h. im Geiste *frei* geworden, so wird das Christenthum nicht blos *als* Religion, es wird auch als Wissenschaft, Sittlichkeit und *Kunst* Alles durchdringen, mit jeder Sphäre des Geistes, wie mit aller Individualität versöhnt, die Vollendung solcher Entwickelung nicht blos begünstigen, sondern *einheimisch* machen im Geiste der Nationen, den es erfüllt: es wird aufhören, *blos* Dogma zu sein und lebendig werden.

In der Religion der Griechen fanden wir die erste, so zu sagen, die plastische *Religion der Kunst* *), im Christenthum aber die *Religion aller Religionen*, die Religion schlichthin, deren *Vollendung* die Bürgschaft einer ewig neuen, der erhabensten *Grazie* allseitig in sich trägt. Wie also das Christenthum, greift auch die Charis der Kunst durch alles geistige Leben. In diesem fordert und schafft sich und schon von jeher, gleich der Sittlichkeit, auch die Wissenschaft ihren Antheil an der Charis und wie sich in jeder Epoche der Kunst, was vollbracht, was in sich vollendet ist, mit Grazie äufsert (S. 338.); so liebt auch die Wissenschaft, wenn sie eine sichere Stufe hoher Ausbildung erreicht hat, die umfassendsten und tiefsten Aufschlüsse, die sie im Laufe der Entwickelung errungen, in organisch vollendeter Gestaltung, aller Welt fafslich, hinzustellen d. h. in *Kunstform* den Triumph ihrer Klarheit zu feiern **), das Gebiet der Grazie zu erweitern, ohne das der Künste zu verrücken, und in's Leben zu treten, ohne die eigene, nur zu oft verschmähte Gediegenheit

*) Vorlesung V. mit Anhang 1. u. 2. und Vorl. VI.

**) Dahin strebte z. B. Schelling, aber seinem oft prachtvollen Stil fehlt bei aller Genialität, bei allem Reden über Natur das Natürliche, Naive, Anspruchlose, Gesunde: er verräth häufig etwas Gemachtes und dennoch Mangel an Durchbildung.

zu opfern*). Auch *diese* Kunstform hat ihre Geschichte. Dämmerungsvollen Anfängen entwachsen, dringt die Wissenschaft zuerst auf Begründung ihres Wesens, stellt bald feste architektonische Glieder auf, bildet sie aus, giebt ihnen Fleisch und Blut, den Zauber der Wohlgestalt, die Farbe, endlich den Ton und Athem des ursprünglichen, warmen Lebens. Im Sinne solcher Harmonie nannte Platon die Philosophie die höchste Musik (S. 345.) und er selbst scheint in der Sprache raphaelischer Bilder mit uns zu sprechen, Aristoteles in der Formen-Sprache Buonarroti's. Denn durch alle Zeiten gleichen die Entwickelungs-Stufen der Wissenschaft den *Perioden der Kunst*, und lassen die Tiefe der letzteren auch von *dieser* Seite ahnen. Und wie auch diese Perioden, dem Gang der Weltgeschichte treu, *jenen allgemeinen* Gesetzen folgen, die mit der Macht metaphysischer Bestimmungen Alles, was um und in uns herrscht, durchdringen; wie sie die Bildungs-Stufen der Geschichte Alles Lebens abspiegeln**); wie ihre Entfaltungen simultan und mikrokosmisch die Natur und den Geist der Zeiten anschaulich enthüllen; bedarf keiner Wiederholung, zumal Sie wissen, dafs in der Kunst die höchste Besonnenheit ungetrennt von der bewufstlos wirkenden Tiefe des Genie's, dafs in ihr die *Natur* und *Freiheit* des Geistes in unlösbarem Vereine waltet, und nur in diesem Vereine die Hoffnung neuer Schönheit nährt. Darum forderten wir mehr selbst, als Genie, nämlich seine Durchbildung und Ueberwindung (S. 654.) und trafen doch die Kunst nicht blos da, wo sie *als Kunst****) das Höchste leistet. Gleich der ewig keimenden Natur, die im Frühjahr mit tausend Blumen aufwacht, im Herbste mit dem Freudekranz des Bacchus schliefst, fafst die Kunst neidlos alle Enden des Lebens, und das *ganze*, wahre Leben will in Allem Schönheit, keine ihm

*) S. 160. 237. mit 399. und 612.

**) Vergl. z. B. S. 432. ff. (mit 393. ff. 399. ff. und sonst).

***) S. 80. 113. ff. 392.

entfremdete, vornehm von ihm getrennte Kunst. Nationaler Kunst freute sich in seiner Blüthe das überwundene Mittelalter, noch mehr das griechische Alterthum. (S. 363.) Aus dem Schoofse des Volkes wuchs die Pflanze der Schönheit. Von seinem Geiste verlangt die Grazie ihre künftigen Rechte, vom Genie allseitiger Nationen neue Vollendung! Und noch heute entsteigt, vor dem Blicke des Künstlers, Aphrodite reif dem unergründeten Meere, Athene gerüstet dem Haupte des staunenden Zeus und alle Ideale tragen ewig das königliche Antlitz des Menschen! —

Hiemit schliefsen sich diese Vorlesungen. Möchten sie etwas dazu beitragen, das Interesse für die Kunst *wach* zu erhalten und das Bewufstsein zu erwecken, dafs ohne durchgeführte *Selbstüberwindung*, ohne frische, naturtreue Wiedergeburt des Geistes, ohne volle klare *Offenbarung* *) seines *tiefsten* Wesens in keiner Sphäre des Lebens das *Höchste* zu erreichen ist. Denn die Prozesse dieser Selbstüberwindung sind die Geburtswehen jeder menschlichen Schöpfung; ihre Stadien die Epochen der Geschichte, wie der Wissenschaft, so der Religion und Kunst. (S. 399.) Wir haben letztere durch *Italien* bis auf die neueste Zeit verfolgt, wo fremde, zumal *nordische* Künstler, mit einheimischen, auf dem klassischen Boden siegreich wetteifern, doch den Triumph der Kunst *über* die Schranken des National-Geistes und der Eitelkeit des Einzelnen bewähren.

*) D. i. Verwirklichung.

[illegible] Streben von [illegible] Kunst. Nationaler [illegible]
[illegible] Mittel-
[illegible] noch mehr das [illegible] Alterthum [illegible]
[illegible] die Pforte der Schönheit
[illegible] Vollendung? Und [illegible]
[illegible] Athene [illegible]
[illegible] —

[illegible] Interesse für die Kunst [illegible]
[illegible]
[illegible] Wir haben [illegible]
[illegible]

Erläuterungen.

I — III. Das Wesentlichste, was zu den drei ersten Vorlesungen zu bemerken wäre, dürfte mehr für das naturwissenschaftliche (und kammeralistische), als für das allgemeine Publikum von Interesse sein: ich verweise daher auf meine Athene (Vermischte Aufsätze. Kempten 1833); Hertha (Almanach für 1836); auf mehrere Abhandlungen und Notizen, gröſstentheils in v. Leonhard's und Bronn's Neuem Jahrbuch für Mineralogie etc.; auch auf meine Schrift: Neptunismus und Vulkanismus. Stuttgart, Schweizerbart. 1834.

I. S. 6. Z. 10. v. unt. meist: Die bedeutendsten Schweizer-See'n haben Abflüsse. Krater-See'n und andere vulkanische See'n sind im südlichen Italien gewöhnliche Erscheinungen. Der See von Agnano soll erst im Mittelalter entstanden sein. (Vgl. zu S. 60.)

7. 6. v. u. Platon: Die Angabe dieser und anderer Stellen in meinen Vermischten Aufsätzen S. 135. ff.

8. 3. v. u. empfindlicher werden: Was abwechselnd auch in Grönland der Fall sein soll, obgleich dieses sich senkt, worüber ich in v. Leonhard's und Bronn's N. Jahrb. 1836. V. S. 573. ff. ausführlich gesprochen. Ueber die Hebung Skandinavien's und ihre Verbindung mit entsprechenden Erscheinungen ebendaselbst und in der Hertha a. O.

9. 10. aufragen: Eine zum Theil abweichende Ansicht vergl. in Platner's, Gerhard's, Bunsen's etc. Beschr. d. Stadt Rom. I. 98. ff. a. 1830. Meine Aeuſserung gründet sich auf eigene Anschauung i. J. 1829. und auf die Versicherung mehrerer Einwohner Rom's über frühere Jahrgänge. Auſserdem vgl. man Alexander v. Humboldt in Schw. N. R. XV, 42. (auch dessen Reise in die Aequinoktialg. etc. N. Kont. III. 465.)

9. 25. Tiberstroms: Man hat das Wasser der Tiber deshalb und wegen das Süſsholzes, das man brenne, und der wenigen Citronen ihrer Ufer, ironisch, Limonade genannt. D„y"mokritos, vom Verfasser der Briefe eines in Deutschland reisenden Deutschen. IV. (1834) S. 240. Daſs auch die Tiber ihr Bette bedeutend erhöht, ist durch die skandalösen Versuche, antike Schätze aus ihr zu gewinnen, allbekannt

13. 21. aus Venedig: Darauf beziehen sich noch gangbare Sagen im Fichtelgebirge, die ich in der Hertha Almanach f. 1836. z. B. S. 273. erklärt habe.

14. 4. Staat: Wie Napoleon die Venezianer traf, wissen wir aus Memoiren. Der letzte wahre Venezianer war Morosini, der in dem heldenmüthigen Kampfe um Kandia (1644—1669) zuletzt die Vertheidigung leitete und später den Pelopones eroberte. (Hertha 1836. S. 203.) Statistische Notizen s. in Ausland 1835. Nr. 87. Im Jahre 1828 hatten die venezianischen Provinzen 1.894,437 Bewohner. Nur die Gesammtwirkung der S. 111. angedeuteten Verhältnisse könnte dem alten Sitze der Dogen einen starken Schimmer seines früheren Glanzes zurückgeben. Vgl. Frankfurt. Ober-Postamts-Zeit. 1837. N. 19.

17. 11. v. u. jetzt: Auch die westgriechischen Inseln, welche Homer als waldreich preifst, sind jetzt grofsentheils entwaldet, in weiten Strecken oft auffallend kahl, ohne Spuren früherer Belaubung. Vgl. Tietz im Ausland 1837. Nr. 6. ff.

18. 12. Versumpfung: Vgl. S. 39. u. 75. Häufig haben Einfälle fremder Völker die Bewohner aus den geseegneten Ebenen auf die Berge getrieben. Die Ebenen wurden dadurch den Feinden, wie den Waldströmen Preifs gegeben. Zu S. 71.

18. 17. Carrara: Die Stadt ist voll Bildhauer, die ihr Geschäft, vom Vater auf den Sohn, fabrikartig treiben, im Kleinen und Grofsen. Rings um den Hauptplatz sind so viele Werkstätten, wie auf so beschränktem Raum nirgends in der Welt. Michele Grandi arbeitete dort im vorigen Jahrhundert sogar Violinen und Klaviere aus Marmor. 1670 bezog der Sultan von da 800 Säulen für seinen Harem in Konstantinopel. Auch in Amerika sieht man heute carrarische Arbeiten. Carrara selbst hat viele bekannte Bildhauer erzeugt, doch wenig nennenswerthe, z. B. Baratta, der nach Rom; Finelli, der nach Neapel; Pietro Dacca, der nach Florenz gieng. Auch der Plastiker Danese Cettaneo, ein Freund des Tasso, lebte lange in Carrara. Neuerdings haben (S. 597. not.) unsere ausgezeichnetsten Bildhauer mehrere der schönsten Werke in Carrara selbst gefertigt. Eben so wichtig sind die dortigen Brüche für die Geschichte der Natur: sie beweisen, dafs dieser Marmor im feuerigen Flusse den Tiefen der Erde entstiegen ist, worüber ich in den angeführten Abhandlungen sprach.

II. 21. Z. 4. Mittelitalien: Warum ich Genua daher rechne, geht aus dieser und der ersten Vorlesung, das Nähere aus meinen Vermischten Aufsätzen S. 225. ff. hervor. — Die älteren Geographen theilten Italien häufig eben so (nur in Bezug auf Genua und auf die südlicheren Gränzen abweichend), Andere theilten es nach den Apenninen in Hoch- und Nieder-Italien ein. Shakspeare rechnet daher in seinem „Ende gut, Alles gut“ (II. Sc. 1.) Siena zu Hoch-Italien. Die politischen Eintheilungen, ohnehin bekannt, gehören in keine Betrachtung über die Natur Italien's. Nach dem Ausdruck eines Reisenden im „Ausland“ (1835 Nr. 135.) ist Genua „der würdige marmorne Porticus jener ewigen Gallerie, die am Meerbusen von Tarent endigt.“ Es „badet seinen Fufs“ im ligurgischen Meer, erhebt „seine Stirne in eine strahlende Atmosphäre“, umfafst den Golf „mit seinen Armen, auf denen es Villen, Paläste, Leuchtthürme trägt.“ etc.

22. 14. Monte Calvo: Diese Ansicht, die ich schon in der Athene ausgesprochen, ist seither von Mehreren angenommen worden und in geachtete Zeitschriften (zum Theil ohne Anführung der Quelle) übergegangen

28. 9. Feuerheerd: Auf Plinius H. N. II. 107. macht Scholler I. 362. aufmerksam.

33. 4. Sibylla: In Bezug auf Vorles. VI. bemerke ich gleich hier, daſs dieser Tempel das einzige in Italien übrige Denkmal ist, das an den prosaischen Rath Vitruv's erinnert, die Säulen längs den Seiten einwärts gegen die Mauer zu neigen. Vitruv wollte ihr Contour senkrecht, mit der Mauer parallel. (Hübsch Vertheidigung etc. 1824. S. 8.

38. 8. Spuren: Niebuhr römische Geschichte I. 205. f. (2te Ausg.) nach Göthe's Ausdruck.

38. 16. Alluvionen: und heiſse Wasser-Ströme. (Ueber Pompeji im Allgemeinen vgl. Ausland 1835. Nr. 44. ff. und 285. ff. mit einer lithographischen Beilage.)

III. 44. 13. ff. Plutarchos etc. Vgl. meine vermischten Aufsätze. S. 249. ff.

45. 2. v. u. Landschaft — Ein Ganzes: Jede Veränderung, bestände sie auch in der Zuthat eines Gletschers, eines Flusses etc. würde die harmonische Schönheit beeinträchtigen. Dies ist (nach Reisebeschreibungen) weder in Valparaiso, noch in Rio-Janeiro etc., in Europa weder in Lissabon, noch in Konstantinopel in gleichem Grade der Fall. Viele der herrlichsten, zumal romantische Gegenden, die am stärksten überraschen, wecken bald, ohne jedoch zu verlieren, das natürliche Gefühl, man befinde sich im schönsten Theil einer herrlichen Umgebung, oder Auſsen sei noch mehr! Nicht so Neapel! Hier ist die Landschaft ein ganzes episches Gedicht. (S 317. mit 165.) Alle Begeisterung, die der Gedanke einer Welt im Kleinen entzündet, weckt hier unbefangen, plastisch geschlossen, die Natur. Sie ist die Landschafts-Malerin, die dort lyrisch, dort episodisch, hier aber allseitig episch wirkt, wie ein homerisches Gedicht, ja dramatisch, wenn der Vesuv mit dem Himmel und der Erde spricht.

46. 7. v. unt. Neapel: Vgl. Vorles. IV. Ueber die Einwohner-Zahl Neapel's im Verhältniſs zum Flächenraum der Stadt s. Ausland Nr. 333. den 29. Nov. 1834. Die am meisten bevölkerten Quartiere sind Pendino, Mercato, und Porto, d. h der gröſsere Theil des alten, eng und hochgebauten Neapels. Im Pendino kommen wegen der Höhe der Häuser auf einen Einwohner nur 26 Pariser Quadratfuſs.

48. 20. Vernehmen Sie: Dem beschriebenen kleinen Ausbruch giengen in der Frühlings Tag- und Nachtgleiche desselben Jahres, in anderen Gegenden, die mit dem italienischen Vulkanen-Zuge in Verbindung stehen, groſse Erschütterungen voraus, namentlich das Erdbeben von Murcia in Spanien d. 21. März 1829. Vgl. in der Hertha die angeführte Abhandlung über die untermeerischen Gebirge. Die neueren Ausbrüche des Vesuv, die seine Gestalt wieder sehr verändert haben, sind aus den Zeitungen bekannt. Nach den Beobachtungen der letzten Jahrzehende hat der Berg an Höhe bedeutend abgenommen, zumal durch diejenigen Eruptionen, die, wie die meisten, — auf heiſse Sommer folgten: Vor etwa 20 Jahren war er, so weit älteren Berechnungen zu trauen ist, um 300 Fſs. höher. Die letzte mir bekannte Messung giebt ihm mit Recht nur 3460, eine wenig ältere 3700 Fuſs. Bei dem nächsten Ausbruch fürchtet man wieder einen bedeutenden Zusammensturz. Und da unsere politischen Blätter eben jetzt (Ende 1836)), während die Cholera in Neapel herrscht, neue Regungen des Vesuv's melden, so darf ich mir trotz aller Kürze, erlauben, an eine Ansicht des Dr. Forster von Cambridge zu erinnern. Der gelehrte englische Arzt läſst nämlich die gröſsten Ausbrüche des Vesuv, Aetna und

anderer Vulkane fast immer gegen den Neumond oder den Vollmond hin stattfinden, und will daraus einen lunarischen Einflufs auf diese tellurischen Phänomene beweisen. Nach seinen Bemerkungen wären die Ausbrüche der Vulkane von Epidemieen, nicht in der Nähe, sondern in der Ferne derselben begleitet: ein bekannter Umstand den er in seiner Geschichte der Epidemieen bewiesen zu haben glaubt. Im Ganzen sind aber diese Ansichten bis jetzt mehr interessant, als allseitig begründet. Bei vielen grofsen vulkanischen Erscheinungen könnte man mit gleichem Rechte an die sturmreichen Aequinoktial-Zeiten erinnern (Vgl. S. 60.), worauf ich in der Athene S. 274. und anderwärts zu deuten wagte *). Die Beziehung einzelner Ausbrüche auf die Gestirne, namentlich auf den erstarrten vulkanischen Mond, liegt ferner, als jene auf die Epidemieen. Letztere hat Vieles für sich, wenn von Epidemieen die Rede ist, die in allgemeinen meteorologischen Verhältnissen begründet, erst auf ihrer Höhe oder nur in einem bestimmten Stadium, wie es jedoch mit der Cholera der Fall scheint, die Tendenz, ein Kontagium zu entwickeln, durchführen. Selbst die Angabe, dafs die meisten grofsen Ausbrüche auf heifse Sommer folgen, könnte man (nach der Natur der Delta-Länder (S. 11.) und Wüsten, der gewöhnlichen ersten Heerde solcher Weltkrankheiten,) in einige Verbindung damit bringen. Mindestens hängt nach meiner Ueberzeugung die Temperatur (S. 7.), ja der ganze Charakter der Jahrgänge, der den Zustand der Gesundheit bedingt, wesentlich von der unaufhörlichen Wechsel-Wirkung des Innern und Aeufsern des Planeten**), gewifs aber nur höchst mittelbar von der Geschichte der Gestirne — wenn gleich desselben Weltsystems — ab.

51. 1 gebildet ist: während seiner Thätigkeit.

57. 15. v. unt. nicht beständig: Wir sahen die Solfataren und den Vesuv gleichzeitig flammend gähren, doch beide damals unbedeutend. — 10. v. u. genannt: Das erwähnte Wasser ist thonreich. Wegen der Gas-Entwickelung einzelner Oeffnungen werden die Maccaluben auch Luft-Vulkane genannt.

58. 8. v. u. gleiches Streichen: Ein durchaus natürliches Verhältnifs, wobei der unmittelbare, äufserliche Zusammenhang (S. 48. 59.) nicht entscheidet. Auch z. B. in Südamerika folgt die Reihe der Vulkane dem Zuge des Hochgebirges, während die Haupttreihe der mexikanischen Vulkane die Cordilleren-Kette im rechten Winkel durchschneidet und mit dem Zuge der Insel-Vulkane des stillen Ocean in Beziehung steht.

59. 18. früher: Athene Heft III. 1832. S. 268. Vgl. Neptunismus und Vulkanismus, 1834. S. 134.

59. 25. beruhen offenbar: Den Beweis s. in der Hertha S. 144. ff. (mit 200.)

*) Die Ekliptik drückt nämlich die Beziehung der Erde auf die Sonne, der Aequator in diesem Verhältnisse ihre Beziehung auf sich selbst mathematisch aus. Ohne Differenz beider ist das Leben der Erde undenkbar. (Vgl. meine Abhandlungen in v. Leonhard's und Bronn's N. Jahrb. 1834. II. u. III.) Daraus dürfte sich bei weiterer Entwickelung ein Grund mehr zur Erklärung der Aequinoktial-Stürme ergeben, aus der Natur der Erde selbst, ohne unmittelbare Einmischung fernliegender Verhältnisse.

**) Vgl. S. 68. und die angeführten Abhandlungen in Leonhard's und Bronn's N. Jahrb. und in der Hertha.

59. 27. allmählig: Meine Abandlung über das erste Lebens-Alter der Erde in v. Leonhard's und Bronn's N. Jahrb. 1834. II. und III.

60. 20. bald darauf: und während der Bildung des Monte Nuovo. Die bekannte entgegengesetzte Ansicht, welche Göthe zur Naturwissenschaft II. darüber ausgesprochen, ist nur scheinbar einfach, zu sehr von den damaligen, in vulkanischen Beziehungen übermäfsig schüchternen Theorieen bedingt, geologisch, zoologisch und historisch unhaltbar. Historisch hat Andrea de Jorio (S. 76. 131. 169.) die Senkung und Hebung, geologisch und zoologisch hat sie schon Fr. Hoffmann (Karsten's Archiv III. 381. Leonhard's und Bronn's N. Jahrb. 1833. IV. 437.) und später, zum Theil künstlicher Babbage nachgewiesen. S. Babbage Observations on the temple of Serapis etc. Er, Lyell, und das Ausland 1835. Nr. 81. u. 141. sprechen dabei von Elasticität der Erdrinde. Vergl. Athene S. 274.

60. 5. z. u. Thian-Schan: Wenigstens hat der Alal-Kul einen Vulkan in seiner Mitte Aufserdem will man mehrere Spuren vulkanischer Thätigkeit, die in dieser Fortsetzung des Vulkanen-Zuges liegen, getroffen, auch bemerkt haben, dafs im höheren Alterthum mehr die nördlichen, später, doch schon seit langer Zeit, mehr die südlichen Gebiete Klein-Asien's von Erdbeben bedroht wurden. Die letzte grofse Erschütterung Kleinasien's herrschte in der dritten Bergkette des Landes, von Norden nach Süden gerechnet, und bildete an der Stelle eines verschlungenen Ortes einen See, den man mit dem Agnano See im Neapolitanischen vergleicht. Vgl. Ausland 1836. Nr. 50. und 52. Während des berühmten Ausbruchs auf den Azoren im Jahr 1638 wurde Calabrien; während eines anderen daselbst im Jahre 1614 Prag in Böhmen erschüttert. Vor allen bestätigt das Lissaboner Erdbeben solche vulkanische Fortsetzungen augenscheinlich. Ausführlicher sprach ich darüber in der Hertha a. O.

64. 4 im Grofsen gefafst: Vgl. meine Bemerkungen in v. Leonhard's und Bronn's N. Jahrb. 1834. II. 170. ff. III. 274. ff. 296. 297. und 1833. VI. 664. not. 1836. V. 573. ff. Athene II. 123. ff. Hertha S. 119. ff.

IV. Allgemeine Regeln bei Reisen nach Italien sind durch Neigebaur, der in allen Händen ist, bekannt.

71. 9. Landes, Meeres und Himmels: Alex. v. Humboldt's Ansichten der Natur 1808. S. 172. ff. Jean Paul's Titan. B. IV.

71. 24. Lilien — Kaiserkronen: Erklärer zu Matth. 6, 28. Luc. 12, 27 Jesaias 35, 1. Hohe-Lied 7, 13. Sirach 35, 1.

71. 26. Industrie: Vgl. S. 18 u. 75. Die angeführten Uebel, die Armuth an Brücken und Strafsen, zumal im südlichen Italien, der schlechte Zustand der meisten Seehäfen, die Verschlammung der berühmtesten alten, z. B. der Häfen von Salerno und Brindisi (— nur die Residenz-Stadt und etwa Castellamare gewähren noch gute Landungs-Plätze); die Versumpfung der schönsten Ebenen durch Bäche, deren Reichthum an Schutt und Schlamm etc. mit der Vernachlässigung der Wälder wächst; der Mangel an Gelegenheiten, polytechnische Kenntnisse zu erwerben, lähmen Industrie und Handel, wo die Natur sonst so günstig wäre. An diesen Hindernissen bricht sich noch fortan die Kraft grofser Vereine zur Beförderung des Handels und der Gewerbe. Vgl. 13. und Ausland. 1835. Nr. 7. und Nr. 120.

72. 2. v. u. Tolleres: Göthe. Aus m. Leben II. 1. (1817.) S. 100.

73. 4. S. Cerere: wie z. B. die heutigen Griechen auf Ithaka eine heilige Penelope, und diese nach Tietz (Ausland 1837. Nr. 8.) mit höherem Recht, als manche andere Heilige.

73. 6. Götzenbildern: Vgl. Menzel's Reise nach Italien.

73. 8. Adel: v. Rumohr Novellen Bd. I. München bei Franz. 1833. S. 201. ff.

73. 10. Räuber: Ausland 1834. Nr. 384; 1835. N. 93.

73. 22—27. Geberden — Rumohr: Göthe a. O. S. 227. 421. mit Rumohr Novellen. S. 250. Daher suchte der Neapolitaner de Jorio in seiner 1833 zu Neapel erschienenen mimica aus der heutigen Mimik Neapels die antike zu erforschen. S. 168.

73. 20. Vico: geb. 1670 † 1744. Seine Werke hat Weber (Leipzig 1822.) übersetzt. Göthe (a. O. II. Abth. 2. Th. S. 43.) vergleicht ihn mit Hamann. Doch war dieser — Vorbote einer neuen, Vico der letzte Glanzpunkt einer vergangenen philosophischen Bildung des Landes.

73. 30. Bruno, aus Nola. Er wurde 1600 verbrannt.

73. 31. Vanini: aus Taurogano. Geb. 1585. Verbrannt 1619. Dem gröſseren Publikum durch seine Ode an Gott bekannt.

73. 31. Campanella: aus Calabrien. Geb. 1568. Gestorben 1689. Auf ältere Zeiten des Mittel-Alters, auf Thomas von Aquino, welcher 1227. im Neapolitanischen geboren wurde, etc. konnte ich hier nicht weiter zurückgehen. Unter den wenigen eigentlichen Philosophen des neueren Italien's ist, ohne Frage, Bruno; unter den groſsen Gestalten, die nur die Vorhallen des Tempels der Metaphysik betraten, Giambattista Vico die glänzendste Erscheinung. Beide, mit den übrigen genannten, lassen uns ahnen, wie auf diesem Boden vormals Eleaten und Pythagoräer herrschen konnten. (S. 84.) —

74. 1. geologische: Galiani soll der erste gewesen sein, welcher 1755 die Steine, die der Vesuv auswarf, sammelte, und 1772 eine Abhandlung schrieb, worin er diese vulkanischen Produkte schilderte. Er überschickte sie dem damaligen Pabst Clemens XIV, der sie dem Institut von Bologna zustellen lieſs, wo sie noch sich befinden. Vgl. Abend-Zeit. 1826. Decemb. S. 1159. Bisher hat man im Neapolitanischen mehr die geognostische, als die geologische Seite der Erdkunde, erst neuerdings auch diese, mit bestimmt mineralogischer Kenntniſs, und mit Glück verfolgt. Ueber die Stockung geognostisch-geologischer Forschungen bei den Italienern vgl. v. Leonhard's Basalt-Gebilde I. 65. ff. Die mineralogische und geologische Literatur über Italien findet man in Leonhard's, Kopp's und Gärtner's Propädeutik der Mineralogie. Frankf. a M. 1817. fol. S. 258 bis zum Jahre 1816. Das Weitere vergleiche in meinen Vermischten Schriften: Kempten bei Dannheimer 1833.

64. 7. Piazzi — Streit: Hegel erklärte sich zu jener Zeit in einer Dissertation gegen die früher von Lambert etc. geäuſserte, von Kant unterstützte, auf Keppler's Anschauungen gegründete Vermuthung, welche wiederholt von Titius und Bode ausgesprochen wurde, es möchte, gemäſs dem Verhältnisse der Entfernungen, zwischen den Planeten Mars und Jupiter noch ein unbekannter Planet sich bewegen. Fast gleichzeitig entdeckte, den 1. Jan 1801. Piazzi die Ceres, wodurch jene Behauptung, die auf nur formalen Pincipien beruhte, schnell die unerwartetste Widerlegnng, und der Haſs überkühner Meinungen Gelegenheit

fand, seine Zunge nach allen Richtungen zu bewegen. S. v. Zach. mon. Corr. III. 602. 605. 607. Hegel's Encyklop. §. 224 S. 159. erster Ausgabe a. 1817. In der zweiten Ausgabe dieser Encyklopädie §. 280. S. 268. blieb die Erinnerung an die frühere Dissertation weg, wogegen die Polemik gegen den Schelling-ianismus, der sich bei ähnlichen Gelegenheiten schlau aus der Schlinge zog, stärker wurde. Vgl. Entdeckungen über die Entdeckungen unserer neuesten Philosophen. Bremen 1815.

74. 2. v. unt. Anatomie: Um die Mitte des 17ten Jahrhunderts hat Severini, als Professor zu Neapel das erste Werk über vergleichende Anatomie geschrieben. (Die gründlichsten Anfänge dieser Wissenschaft liegen schon in den Werken des Aristoteles.)

75. 3. Filanghieri: st. 1788. Cajet. Filanghieri scienza delle legislatione. Napoli. zweite Ausg. 1787. Vgl Göthe's Werke B. 29. a. 1829. S. 27. Carove's Italien, Frankreich und Spanien.

79. 17. Morghen: geb. d. 19. Juni 1738. Kunstbl. 1833. Nr. 57. Ueber s. Jugendgeschichte vergl. Ausland 1835. Nr. 57. Er starb zu Florenz den 8. April 1833, fast am Todestage Raphael's (S. 474,) dessen Namen er trug.

80. 8. eigenthümliche Bauart: S. 291. Quandt Streifereien III. 202. Scholler ital. Reise. I. 65.

82. 6. Hanswurst — Spuren: Vgl. Jean Paul's Aesthetik. Progr. VIII. §. 40. Die erste Komödie, die im christlichen Italien aufgeführt wurde, war nach Fernow Ariosto's Cassaria, nach Anderen die Calandria des Kardinal Bernardo Divizio von Bibiena, dessen Ariosto im ras. Roland XXVI, 48 gedenkt (Alle von Fernow in dessen „Versuch über die Improvisation" gerühmten Schnelldichter wurden von Tommaso Sgricci noch übertroffen. Dieser starb 1836 zu Florenz. Ueber ihn vergl. Ausland 1836. Nr. 315.)

83. 2. Dagegen: Vergl. über den Zustand der Literat. in Calabrien etc. Ausland 1835. Nr. 184. ff. (vgl. Nr. 198); üb. das Unterrichtswesen in Neapel 1834. Nr. 44. (Vgl. Nr. 333.); Erinnerungen aus Sizilien von Marquis von Salvo Ausland 1834. Nr. 170. f.

83. 5. Abgeschlossenheit etc.: Seume sagt: Neugierigere Leute, als in Sizilien, habe ich nie gesehen, aber im Ganzen fehlt es ihnen nicht an Gutherzigkeit.

84, 7. Pythagoras etc.: aus Samos, geb. um 584 kam nach Kroton 543 vor Chr. Geb. Vgl. Niebuhr römische Gesch. I. 2te Ausg. Barth Druid. §. 75. S. 138. ff. — Xenophanes: aus Kolophon. Geb. um 600. Gieng nach Elea 536 v. Chr.

85. 9. Herausgebern W.: H. Meyer und Joh. Schulze. B. III. S. 173. ff. mit S. 283. u 422. ff. Vgl. meine Schrift: Christus und die Weltgeschichte. Heidelberg 1823. S. 156.

86. 18. gleichartige Stimmung: Göthe's Werke B. 27. (1829) z. B. S. 210 f. mit 238 241 ff. 270. B. 29. S. 36. 60. 122. Scholler's ital. Reise I. 433 ff. und die daselbst angeführten Schriften.

87. 6. Denkmäler: Dabei wird der Mangel an Resten des deutschen Mittelalters und an älteren italienischen Kunstwerken, den vorzüglich Menzel hervorgehoben, in dieser Hauptstadt der Künste (S. 308,) um so empfindlicher, als zugleich in anderen Beziehungen die alte Poesie, die den Krummstab umgab, gewichen ist.

87. 14. neuerdings: Die Unternehmer des archäologischen Instituts in Rom haben dadurch ein europäisches Organ für

Alterthumskunde gegründet. Der Verein ist im Jahre 1829 unter dem Schutze des Kronprinzen von Preufsen zusammengetreten Vgl. Eduard Gerhard's Thatsachen des archäologischen Instituts zu Rom etc. Creuzer in den Heidelberg. Jahrb. 1834. Nr. 17.

87. 23. Ausländer: Christus u. die Weltgesch. S. 390. f. not.

87. 24. italienischen Philologen: einer der gelehrtesten Italiener neuerer Zeit, der hier wohl angeführt werden darf, ist Borghesi in der Republik San Marino. Trotz seiner Arbeiten über die fasti consulares, seiner reichen Münz-Sammlung etc. ist er weniger bekannt, als Andere, die ich deshalb umgehe.

88. 5. zu verschliefsen suchte: Scholler. ital. Reise I. 44. Hase's Nachweisungen. S. 24.

88. 11. v. u. von Wörterbüchern: Piale la ville de Rome, 1826. Rome. 8. S. 155.

89. 6. geringen Anzahl: Dieser Zustand des Grundbesitzes und der Pachtung kehrt mehr oder weniger in einem grofsen Theile Italien's wieder. Vgl. jedoch S. 94. Zachariä (Ueber Europa's Zukunft. Heidelberg 1832. S. 70.) entwickelt aus dieser Thatsache, wie ungünstig, auch in Italien, die Verhältnisse für eine republikanische Verfassung sind, obgleich der Zustand dieses Landes, wie der meisten europäischen Staaten auch jetzt noch die Hoffnung auf ruhige Zeiten vermindere.

Für das Weitere vgl. z. B. Rüder's Jahrb. der Statistik und vor Allem die Werke des Ministers, Grafen v. Malchus. Die S. 90. gewünschten Schriften, selbst das Werk von Tournon konnte ich bis jetzt noch nicht erhalten.

89. 11. helfen: man erinnert sich an den Diable de Papefiguierie in La Fontaine's Erzählungen (contes), an seine Papimanie und Papifugue.

90. 1. Erfolges: Ganz neuerdings gab Oudinot, Sohn des Marschall's, in seiner Schrift: De l'Italie et de ses forces militaires. Paris 1836 die interessantesten Notizen über die Truppen-Macht der italienischen Staaten, worin er die heutige Politik Rom's vor Allem preifst: „den ersten, wie er sagt, freien Schritt einer dem Geiste des Jahrhunderts dargebrachten Huldigung durch Berufung von Abgeordneten zur Berathung eines Gesetz-Vorschlages." Vgl. Blätter für lit. Unterhaltung. 1836. Nr. 294.

91. 7. des Textes v. u. Physiognomie: Nach der Schrift: „Rom im Jahr 1833" zeigt sich das Altrömische in Physiognomie und Charakter, in der Küche und Kleidung, vorzüglich unter den Bewohnern der Campagna. „Züge von Blutdurst und Grausamkeit, von Todes-Verachtung und dem höhnenden Uebermuthe, welcher zum Triumph-Zuge des Feldherrn Spottlieder sang". Ueber die Physiognomieen dieser und anderer Volksstämme hat namentlich Eduard's treffende, schon aus dem Morgenblatt d. 7. Aug. 1830. Nr. 188. S. 750. ff. bekannte Beobachtungen angestellt.

63. 3. nicht selten: Ausland Novemb. 1834. (daselbst Nr. 322 von den Schauspielen zur Zeit des Carnevals in Rom.)

93. 2. v. u. freisinnigen: Nach anderen für Rom gleich vortheilhaften Seiten ist jedoch der kluge, wie öffentliche Blätter sagten, „kecke und ausschweifende Ultramontanismus" Consalvi's aus der Note bekannt, die er auf die Erklärung der vereinten protestantischen Fürsten des deutschen Bundes, welche ein Concordat mit dem römischen Hofe abzuschliefsen dachten, als päbstlicher Bevollmächtigter niedersetzte. S. Münch's Sammlung aller Concordate. II 378—409. Aufserdem die Werke über den Wiener Kongress.

94. 12. v. u. ruhend: Vgl. Ausland 1835. Nr. 186: ein Sonntag Morgen zu Florenz.

64. 8. v. u. Galilei: Sein Freund, Vincentio Viviani beschrieb sein Leben, italienisch. Salvin Salvini nahm diese Lebensbeschreibung in die Fastes der florentinischen Akademie auf. S. die Acta philosophor. Th. 3. Erythraei pinacotheca. Alatii apes vrbanae. Negri Scrittori Fiorentini. Dazu La Place Darstellung des Weltsystems B. 5. Kap. 4. (Vgl. Hegel's Naturrecht. §. 270. Anmerk. S. 269. ff. a. 1821.) Die oben angeführten Schriften sind Hauptquellen für die alte Bildung in Florenz. Ueber ihre frühen Anfänge vergl. v. Rumohr ital. Forsch. II. (1817.) S. 29 wo von ihren Baukünstlern, Schriftstellern etc. im 13. Jahrhundert.

95. 11. Macchiavelli: Bayle Dict. und Joh. Fr. Christ de Macchiavello. Halle 1731. 4 etc. mit Sietze Grundbegriff preufsischer Staats- und Rechts-Geschichte. Berlin 1819. S. 113.

96. 4. v. u. Poesie: Bei aller Freiheit hat die Poesie als eigenthümliche Kunst ihren eigenen Wirkungskreis, indem sie sich streng gegen Plastik, Malerei selbst gegen Musik etc. abschliefst, so dafs ein Gedicht, das über seine Naturgränzen hinausgreife und zugleich plastisch, pittoresk, musikalisch sei, ein poetisches Unding genannt werden müfste. Das schöne Wort: „Im Allerheiligsten etc. wo Religion und Poesie verbündet, steht Dante als Hoherpriester und weiht die ganze moderne Kunst für ihre Bestimmung ein," hat nur in diesem Sinne Werth, und nur dann, wenn man die Gränzen der Religion und Kunst erkannt hat.

87. 8. Boccacio: Th. Mundt nennt ihn den Vermittler der ciceronischen Prosa mit der modernen Literatur. Petrarca wurde 1341 auf dem Kapitol gekrönt. Auch das stolze Venedig beugte sich vor seinem Ruhm. Vgl. V.

98. 5. v. u. Serristori: Ueber die Fortschritte der Geographie und Statistik in Italien vgl. Alfr. Reumont in den Blätt. f. lit. Unterh. 1836 Nr. 26 ff. 1834. Nr. 225. ff.

100. 1—18: Naturwissenschaftliche Leistungen (z. B. Viviani's) in Genua, habe ich schon in der Athene erwähnt. Hier gedenke ich der nachahmungswürdigen Beispiele, welche die Regierung von Lucca und schon seit 1833 die piemontesische zur Sammlung historischer, zum Theil von Muratori schon benutzter und anderer Urkunden gegeben hat. Die bei Molini in Florenz erscheinenden documenti di storia italiana mit treffenden Bemerkungen von Marchese Capponi und die berühmten Geschlechter Italien's vom Grafen Litta sind nächstdem die erfreulichsten Zeugen geschichtlicher Forschungen der heutigen Italiener. In Turin und in Lucano wird jetzt an Uebersetzungen von Leo's ital. Geschichte gearbeitet. (Italienische Briefe aus früheren Jahrhunderten hat neuerdings Münch aufgefunden.)

Ueber Venedig vgl. S. 14 und 85 etc. Ueber die Lombardei gleichfalls im Vorhergehenden und im weiteren Verlaufe der Vorlesungen. Bemerkenswerth ist, dafs das erste bedeutende Werk des Grafen Cicognara (geb. 1767. zu Ferrara. gest. 1834. zu Venedig) eine philosophische Untersuchung (Vgl. S. 78.) über das Schöne war: il Bello. Pisa 1808 Vgl. den bekannten S. 82. erwähnten Progresso B. 7. 1834. S. 305. ff.

100. 13. ff. Universitäten — Cardanus: Die Kirche und ihre Reformation. Erlangen bei Palm 1826. S. 187. ff. 174. ff

100. 21. Scaliger: Joseph Scaliger selbst hat das Leben seines

Vaters beschrieben. Es ist zu finden in Batesii vit. eruditorum Adolph Clarmund's vitae clarissimorum viror. VII. 1. Wittenberg 1708. 8. Vgl. Scholler ital. Reise I. 107.

101. 8. Galvani: zu Bologna 1737. geb. Er starb 1798. Sein Werk über die Muskel-Bewegung erschien 1791.

101. 12. Mediciner: Ueber den jetzigen Zustand vgl. z. B. The London medical and physical Journal. 1830. Juni oder Jul. und Voyage en Italie 1820 par le D. Louis Valentin. Paris 1826. 8. Scarpa, von welchem dort auch die Rede, starb den 31. Okt. 1832. zu Pavia.

102. 3. v. u. Kunst und Alterth.: II. 3. (1820) S. 35. ff. mit II. 2. (1820.) S. 101. über Romantismus und Kriticismus. Auf S. 107. Ueber Visconti a. O. S. 106. Eben jetzt (1836) ist zu Mailand von Abbate Nicolo Negrelli eine wohlgelungene Uebersetzung von 23 Gedichten Uhland's erschienen: Saggio d'una versione italiana delle poesie di Uhland.

107. 3. Poesieen: Nachrichten über die Literatur Italien's, mit Beachtung selbst älterer Stilisten, wie über Carlo Gozzi (1713. st. 1798.) und dessen Bruder Gasparo Gozzi etc., geben unsere bekanntesten Blätter in wiederkehrenden Artikeln.

110. 2. v. u.: Napoleon selbst sagte, die Bedeutung der Massen würdigend, er sei nie im Stande gewesen, ein Ereignifs zu machen.

111. 3. Mittelmeere: Aehnliche Ansichten über die Constellation dieser Länder hat, wie ich so eben aus der Frankfurter Ober-Postamts-Zeitung 1837. Nr. 17. erfahre, der italienische Statistiker Adrian Balbi in der Mailänder Zeitung zur Oeffentlichkeit gebracht.

112. 5. v. u. Petrarca: S. das Motto hinter dem Titel.

113. 4. Recht: S. Gregor, ein Dialog. Nürnberg Otto. 1833. S. 144.

113. 15. bestehend: Wie die Theilung, selbst die Feindschaft (S. 111.) den italienischen Städten Kraft verlieh, so standen die italienischen Republiken, weil der politischen Einheit, darum auch der Freiheit des Ganzen entgegen. Dies ist das Schicksal aller Republiken, wie es umgekehrt das Schicksal der Despotieen ist, dafs sie durch Uniformirung dem republikanischen Streben in die Hände arbeiten. Alle Extreme sind sich selber Feind. Aristokratieen aber sind blose Uebergangs-Punkte, wechselnde Mittelzustände: die kraftvollsten italienischen, Venedig und Genua, waren, im Sinne der neueren Zeit, Abweichungen von der unhaltbar gewordenen republikanischen Form, wie etwa umgekehrt die polnische Aristokratie eine Abweichung von allgemeiner Despotie: Italien vermochte von jeher weder Freiheit, noch Könige zu ertragen. Näher habe ich diese Ansichten in der Schrift: Christus und die Weltgeschichte. S. 80. ff. (auch 390.) entwickelt. (In Bezug auf das Alterthum vgl. oben S. 230 not. und Niebuhr r. Gesch. I. 1827. S. 343.)

116. 7. Eben etc.: Die Entwickelung dieser Verhältnisse in's Einzelne kann nur durch Vergleichung mit fremdländischen ganz anschaulich werden. Ich mufs mir daher diese Auseinandersetzung vorbehalten und darf im Allgemeinen nur an Kant's kleine Schrift vom Schönen und Erhabenen erinnern.

116. 12. Nachbarn: Scholler I. 17. Für das Folgende vergl. Kirche und Reformat. Erlang. 1826. S. 184. 188. ff.

V. 121. 5. Völker: S. meine Schrift: Ueber den Ursprung der Menschen und Völker nach der mosaischen Genesis. Nürnberg 1829.

121. 6. v. u. hiefs es: Cassiodorus Var. VII. vgl. die Herausgeber Winkelmann's B. V. Dresden 1812. S 612. Fea. Vgl. Jacobs üb. den Reichthum der Griechen an plastischen Kunstwerken.

122. 16. Gewalt, womit etc.: Vergl. Rumohr ital. Forsch. I. 209 in Bezug auf die Geschichte der Baukunst.

122. 5. v. u. herunter warfen: Kirche und ihre Reformation. Erlangen 1826. S. 188. Für das Weitere: Rumohr it. Forsch. I. (1817.) S. 115.

123 14. als der erste genannt: S. 372. ff. 645. ff. Vergl. Rumohr ital. Forsch. I. 326. ff. II. 1. ff. 18. ff. 31. ff.

123 6. v. u. gebrannt: Einen grofsen Fluch hat in dieser Beziehung die Familie Barberini auf sich geladen, zumal bei Erbauung ihres jetzt schmutzigen und verarmten Palastes zu Rom, an welchem Carlo Maratta, dann Boromini, später Bernini gearbeitet haben. Pabst Urban VIII. aus dieser Familie liefs aus dem Kupfer des alten Pantheon-Daches seinen Engel auf der Engelsburg durch Bernini, und eine grofse Kanone giefsen. (S. 423). Daher entstand in Italien das Sprüchwort: was uns die Barbaren nicht thaten, thaten die Barberini. Kirche und Reformat. S. 149. Urban VIII. war es auch, welcher Galilei zum Abschwören des copernikanischen Systems zwang. Bei all dem stand er im Ruf der Gelehrsamkeit, in gewissem Sinne mit Recht.

124. 2. Petrarca: S. Fiorillo Gesch. z. K. It. I. 124. f. An die Aufmerksamkeit auf Antiken schliefst sich natürlich das künstlerische Studium derselben, wovon in der 7., 8. und 12ten Vorlesung. Vgl. Fiorillo I. 69. 124. 286. Petrarca hat seine Aufmerksamkeit auch auf alte Bauten gerichtet. Er beklagt, dafs die römischen Barone, von innerer Zwietracht entflammt, Denkmale der Vorzeit zu ihrer Vertheidigung in Festungen verwandelt und mit gröfserem Eifer gegen dieselben gewüthet haben, als auswärtige Feinde Dafs Er und schon Dante, der doch alles Heil von Innen erwartete, das Heil Italien's, seine politische Hoffnung im deutschen Kaiserthum suchte, haben wir S. 114. bemerkt*). Beide wufsten, dafs die Hand nordischer Sieger, die so schweer auf Italien lastete, doch weniger zerstörte, als die Römer, die ihre eigensten Feinde waren. (Vgl. indefs zu S.266. u. 275.) Ihre Alterthümer verdarben sie in Friedens-Zeiten (zu 471) wie die Strafsen-Jugend in Deutschland jedes Standbild, und noch heute müssen Heiligen-Bilder und Stationen — Rom's Alterthümer schützen, Rücksichten auf die Fremden die alten Schätze vermehren helfen. Nicht wo etwas zu hoffen wäre, bei Porto d'Anzo, in Tivoli, Palestrina, Ostia, nur wo jeder sieht, was man thut, auf dem entleerten Forum, dem heutigen Kuhfeld, verunstaltet die Eitelkeit durch Ausgrabung den verschütteten Boden. Vgl. „Rom im Jahre 1833" bei Cotta 1834.

124. 10. Venedig: Rühmenswerth ist die wenig bekannte Thätigkeit des alten Grimani in Rom. Scholler's ital. Reise I. 190.

*) Aehnlich dachten auch viele bildende Künstler: So hat z. B. Ambruogio di Lorenzo in seinen allegorischen Wand-Malereien aus dem Jahre 1338 in der Sala delle balestre des Stadthauses zu Siena (S. 379.) das Bild des Kaisers gefafst, während dort, im Saal der Prioren, gegen Ende desselben Jahrhunderts Spinello von Arezzo den Streit Friedrich's I. mit Alexander III. bis zur fabelhaften Erniedrigung des Kaisers malte.

125. 23. einst zu Rom: Pius V. suchte seinem angenommenen Namen, der Fromme (Pius), auch dadurch zu entsprechen, dafs er viele Statuen weggab, weil es — heidnische und profane Werke seien. Auch von diesen kamen viele nach Florenz. Fiorillo I. 427.

125. 26 Florenz: Vgl. Fiorillo I. 127. 430.

128 3. in Frage: Thiersch Epochen III. 120. Ramdohr Malerei und Bildh. II 137. Lewezow Familie des Lykomedes S. 30. Feuerbach Apoll. 252. 393. K. O. Müller Handb. Archäol. der Kunst 2te Ausg. Breslau 1835. Ueber verschiedene zum Theil neu ausgegrabenen Niobiden Raul Rochette in den Monuments inédits. etc.

128. 5. v. u, Beide Epigramme: Antholog. IV. p. 181. Nr. 298. III. p. 201. Nr. 28. Feuerbach Ap. 77. 162. 189. 252. 393.

130. 2 v. u. rechtet: in diesem Schmerz liegt kein gemeiner Trotz. S. 208. 210. 547. (Schelling's philosoph. Schriften I. Landshut 1809. S. 380. f. mit Rumohr ital. Forsch. I. 143)

132. 7. Nachblüthe: S. 557. Rumohr ital. Forsch. I. 100. bezweifelt, ob die mediceischen Niobiden-Exemplare so alt sind, als der Gebrauch altdorischer Tempel-Bauten. Ueber letztere S. 251. 256.

141. 9. Morgenröthe: Man beachte die selten gewürdigte Stelle des Scholiasten zu Sophokles Electra Vers 6, und die bekannte in Aristoteles hist. anim.

142. 12. Ludovisi: Den Eintritt in diese Villa verdanken wir der freundlichen Vermittelung des damaligen K. B. Gesandten in Rom, Herrn von Malzen.

143. 17. modernen Auff.: Vgl. Beck's Grundrifs der Archäolog. S. 220.

144. 1. Feuerbach: Vergl. S. 160.

148. 3. v. u. gleichgültig: Tizian war 1543, also fast drei Jahre nach Entdeckung der Flora, unter Pabst Paul III. aus der Familie Farnese, in Rom. (Vorles. X.)

151 8. Martialis: Mit Rücksicht auf alte Technik füge ich, nach Willmann's Uebersetzung, ein Epigramm Martial's (IV, 47.) auf ein enkaustisches Bild bei:

Schaut hier Phäeton's Bild mit eingebrenneten Farben!
Welch' ein Gedanke! Du machst Phäeton doppelt verbrannt!

Wie sehr die Alten die Lebendigkeit ihrer Gemälde rühmten, ist aus den Künstler-Sagen von Zeuxis, Apelles etc. bekannt. Erst neuerdings machte Feuerbach in seinem Apoll auf mehrere sprechende Stellen der Alten in dieser Hinsicht wieder aufmerksam.

151. 21. ägyptische etc.: Scholler ital. Reise II. 280.

151. 5. v. n. Athenäos: Die Stelle lautet: τῶν ζωγράφων μὲν ἡ καλὴ χειρουργία ἐν τοῖς πίναξι κρεμαμένη θαυμάζεται. Anaximandrid. Com. apud Athen. VI. 227. B. Vgl. Böttiger's Idee'n zur Archäologie der Malerei. Dresden 1811. Emeric David u. Andere unterscheiden genau mehrere Arten alter Gemälde. Die bedeutendsten seien an Wänden öffentlicher Gebäude auf eine Art von Stucco aus pulverisirtem Marmor, über mehreren Unterlagen aufgetragen, in Wachs ausgeführt etc. Diese und ähnliche Ansichten behalten nur in bestimmten Gränzen Recht. Gegen sie hat, nach einer anderen Seite etwas übertreibend, Raoul-Rochette schon 1833 im Journal des Savans sich erklärt. Vgl. Creuzer Heidelb. Jahrb. 1834. Nr. 17. Die Wahrheit liegt auch hier der Mitte nahe. Statt bestimmter darauf einzugehen, erlaube ich mir,

zur Vergleichung der Malerei des Alterthums mit der der neueren Zeiten das Wesentlichste zusammenzudrängen, wobei ich vorzüglich den Ansichten, meines Freundes Scholler, grofsentheils wörtlich, folge.

Wenn man sich über einen Gegenstand, über welchen so viel zu sagen wäre, in solcher Kürze auszusprechen hat, wie es hier geschehen mufs; so ist kaum denkbar, dafs man sich nicht in Verlegenheit befinde. Da indessen der Anforderung nicht ausgewichen werden kann, so sei das Folgende als ein Versuch hingegeben, dasjenige was hier vorzüglich in Betracht kommt, übersichtlich zusammen zu fassen.

Indem man die neuere Malerei im Allgemeinen mit der antiken vergleicht, ist erstlich auf die behandelten Gegenstände, sodann auf deren Darstellung zu sehen Den eigenthümlichen Geist der modernen und antiken Kunst im Allgemeinen habe ich im Verlaufe dieser Vorlesungen und schon in der Schrift: Christus und die Weltgeschichte zu bezeichnen versucht.

Was nun die Gegenstände der Malerei anlangt, so scheint kaum ein von den Neueren angebautes Feld namhaft gemacht werden zu können, das von den Alten gänzlich vernachlässigt worden wäre. Doch ist allerdings einzuräumen, dafs dieselben denjenigen Theil der malerischen Darstellung am fleifsigsten handhabten, welchen wir Heutigen unter dem Namen dramatischer Malerei zu bezeichnen pflegen. Wie aber das, was wir dramatische Malerei nennen, in den einzelnen Kunstwerken der Neueren bald in dieses, bald in jenes Fach übergeht, hier den verschiedenen Gattungen des Landschaftlichen Raum giebt, dort in jene Darstellung eingreift, welche man unter dem wunderlichen Ausdruck Genre befafst, u. s. w.; so ist das ohne Zweifel schon bei den Alten der Fall gewesen, wie durch mannigfache bildliche Ueberreste nachgewiesen werden kann*) Wenn man aber ehedem sich zur Meinung berechtigt halten konnte, dafs im Alterthum, namentlich in den glänzendsten Zeiten der antiken Kunst, die Landschafts-Malerei so gut als vernachlässigt worden sei; so scheint diese Meinung mindestens erheblicher Einschränkungen bedürftig, indem wir Nachricht haben, dafs selber Apelles Gewitter-Effekte zu behandeln sich versuchte (Pilostr. I, 14. K. O. Müller Hand. d. Arch. §. 141), nicht zu gedenken, dafs die frühe schon sorgfältig ausgebildete Theater-Malerei (σκηνογραφία) auf dergleichen Bestrebungen günstig einwirken mufste Dafs indessen die Landschafts-Malerei von den Alten nur als ein untergeordneter Kunstzweig angesehen und ausgebildet worden, steht allerdings fest. Auch besitzen wir unter den zahlreichen Resten der antiken Malerei nicht ein einziges Werk dieser Gattung, das den grofsen Leistungen der Neueren in diesem Fache irgend an die Seite gestellt werden könnte. Demgemäfs wäre zu behaupten, dafs die antike Malerei von der neueren an Vielseitigkeit der behandelten Gegenstände übertroffen wird, indem sie alle Kraft an Darstellung des freilich wichtigsten Momentes, des Dramatischen, setzte. Dafür spricht auch die Analogie der anderen Künste. S. 104. not. 318 mit 31. etc.

Sehen wir nun, wie die antike Malerei der modernen in Bezug auf die Art der Darstellung gegenüber tritt; so könnte es uns, wenn wir zunächst die äufseren Farben-Mittel berücksichtigen,

*) S. 142. 151. (575. ff.) 635. Auch die Karrikatur blieb nicht ausgeschlossen. Kunstbl. 1833. Nr. 22. S. 88.

wohl bedünken, als habe das Alterthum in der damals unbekannten Oelmalerei des zweckdienlichsten Darstellungs-Mittels entbehrt. Allein bedenken wir, dafs die Alten in der noch immer verlorenen, und nur mit zweifelhaftem Erfolge, wie es scheint, wieder versuchten Enkaustik, auch ein eigenthümliches Darstellungs-Mittel besafsen; so dürfte die Waage in diesem Punkte leicht für beide Theile gleichstehen. Nicht minder dürft' es auch nur als ein scheinbarer Mangel sich herausstellen, dafs die besten antiken Meister sich nach Plinius (XXXV, 32.) zu ihren Darstellungen mit den blosen sogenannten vier Farben begnügten (weifs, roth, gelb, schwarz). Denn einerseits ist wohl nicht zu bezweifeln, und Lévesque, Hirt, H. Meyer und Andere haben es einstimmig zugegeben, dafs sie mit diesen Farben gar mancherlei Mischungen erzielten, andererseits ist auch zwischen einfachen Elementen, wie schon Göthe (Zur Farbenlehre, Werke Bd. 52. S. 356. §. 913.) bemerkt hat, leichter die erforderliche Harmonie durch die natürlichen Uebergänge herzustellen, als zwischen vielfachen. Dafs die Alten für diese Harmonie ein feines Gefühl hatten, und dafs wir uns in Folge dessen, gegen Wendt's Versicherungen (in seinen Hauptperioden der schönen Kunst. Leipzig 1831.) auch berechtigt halten dürften, ihnen die höhere Kunst des Helldunkels zuzuschreiben, was Göthe (Bd. 53. S. 27.) in divinatorischer Kürze gethan, und vor ihm Pardo di Figueroa in seiner Schrift über Raphael's Verklärung schon versucht hat (Böttiger Archäol. der Mal. S. 131.), scheint mit hinlänglicher Helle durch die Nachricht (Pl. XXXV, 11.) hindurch, dafs Apelles seine Gemälde mit einer dünnen schwärzlichen Mischung (tenui atramento) überfahren hat, die natürlicher Weise geeignet sein mufste, härtere Gegensätze in den Tönen auszugleichen. Und so sind denn, selbst in Bezug auf die Kunst, die Nachrichten der Alten immerhin reich genug, uns die Tiefe ihrer Leistungen ahnen zu lassen.

Was die malerische Anordnung betrifft, so ist nicht zu läugnen, dafs die zahlreichen, bis auf die neueste Zeit entdeckten Ueberreste der antiken Kunst der Behauptung günstig waren, die Malerei des Alterthums habe der Kunst, gröfsere Gruppen in lebendiger Wechsel-Wirkung gefällig durchbrochen und richtig abgewogen, leicht und anmuthig zusammenzuordnen, entbehrt, sie habe das natürliche Gesetz des Relief's beibehalten, die Figuren möglichst getrennt neben einander zu stellen. In einem Zeitpunkte, wo man alles Antike blind zu preifsen geneigt war, hat man verschiedentlich versucht, die Vortheile einer solchen Methode, als die malerisch-höchsten darzustellen, ohne zu bedenken, dafs man dabei die auf Licht und Farbe beruhenden Mittel, die der Malerei wesentlich und eigenthümlich angehören, und ihr in Bezug auf Gruppen-Bildung einen eigenthümlichen Vorzug vor der Plastik zusichern, in ihrer ausgedehnteren Anwendung so gut als ganz aufgab. Der neuesten Zeit war es vorbehalten, jene Gräkomanen thatsächlich zurechtzuweisen. Das am 24. October 1831 in der Casa del Fauno zu Pompeji entdeckte, und von Antonio Niccolini beschriebene grofse Musiv, in welchem Avellino die Schlacht Alexanders des Grofsen am Granicus finden wollte, Quaranta hingegen und Ottf. Müller die Schlacht bei Issus ausgebildet glauben*),

*) Der neapolitanische Archäologe, Gius. Sanchez (S. 76. ff.) versuchte kürzlich in einer eigenen Schrift de gran Musaico Pompejano spiegato etc. Napoli 1835. eine neue künstliche Deutung:

zeigt eine überaus umfassende, mit hoher Kunst ächt malerisch ausgeführte Gruppe. So ist nun bewiesen, dafs die Alten auch auf diesem Gebiete die wahren Gränzen des Schönen und Angemessenen wohl erkannten. In demselben Bilde finden sich nicht minder die gewagtesten Verkürzungen, wie sie sich natürlich ergaben, zahlreich, und immer mit gefälligster Wirkung angewendet, und daraus ergiebt sich, dafs die alten Meister eben so weit entfernt waren solche zu vermeiden, was man von ihnen meinte, als sie mit Bedacht und Vorliebe zu suchen, und hinzusetzen, wohin sie nicht gehörten. In Allem, was die malerische Anordnung mit sich bringt, haben sonach die Neueren nichts vor den Alten voraus, wenn auch nicht gerade behauptet werden darf, dafs diese jene übertroffen haben. Hingegen scheint es allerdings gegründet, dafs die antike Malerei mehr nur eine klare Beleuchtung zuliefs, und überhaupt nur einfache und ungesuchte Lichtwirkungen gestattete während sich die Neueren in der That in Rücksicht auf die Anwendung von Licht und Schatten zwar allerdings grofse Vorzüge erwarben, aber auch nur allzu häufig in widrige Künsteleien verloren. Dafs die Alten mit vorzüglicher Liebe und bewunderungswürdiger Wissenschaft die körperlichen Formen behandelten, die sie allerdings als Hauptsache angesehen haben mögen, ist unwiderlegbar, und trifft damit zusammen, dafs sie sich mit epischem Geiste hauptsächlich der dramatischen Malerei ergaben. Darin sind sie denn auch ohne Zweifel niemals von den Neueren übertroffen worden.

153. 3. v. u. Todes: Dies ist das Werk, welches Herrn v. Kotzebue — „an einen Menschenfresser erinnerte, den er in seiner Jugend bei Weimar rädern sah!" —

138. 13. selber bestimmt ist: d. h. in der Sprache der Schule für sich bestimmt ist. Feuerbach sagt im Apoll S. 401: „wie mächtig quillt jede Hauptform dem freien Anblick entgegen, ohne der Schönheit der untergeordneten Theile ein gleich freies Erscheinen zu verwehren."

158. 24. jeden Beschauer versetzt: in die selbst jener Spötter des Laokoon sich versenkt fühlte, als er ausrief: „ich stehe vor dem Apoll und diesmal kniee ich willig nieder!"

161. 31. auf sich ruht: Denn nichts ist Kunst, nichts gottgeborene Schönheit, was sein bestimmtes (wirkliches) Princip nicht in sich selber trüge, nicht Alles, was es irgend aufnimmt, frei aus sich wieder erzeugte. Was sie findet, erfindet, so weit sie Kunst ist, die Kunst. Nie durch blosen Reflex, nur durch allseitige, treue und freie (immanente) Wieder-Schöpfung gedeiht sie. (S. 656.) Ihre Treue ist ihre Freiheit. ihre Freiheit Treue. Doch unter allen Nationen, wo plastische Kunst sich entwickelte, stand sie im innigsten Bunde mit der Poesie. Die Harmonie beider Künste ist tief gegründet und offenbart sich selbst in Nationen, wo die Plastik nur in schwankenden Anfängen verweilte. In Indien kennt man plastische Werke, welche Sagen folgen, die in den Dichtern des Landes leben. In der Nähe der Tempel-Höhlen von Mahabalipuram bedecken, wie die Reisenden sagen, Skulpturen „von zarter Arbeit" in haut relief einen mächtigen Felsen.

er meint dieses Musiv müsse statt der Schlacht zwischen Alexander und Darius einen Gegenstand aus den ilischen Sagen-Kreisen vorstellen, und findet darin das Zusammentreffen des Hektor und Achilles am skäischen Thore, aber — nicht so wohl nach Homer, als nach Dictys Cretensis. Vgl. Blätter f. lit. Unterh. 1836. Nr. 240.

In lebensgrofsen Figuren stellen sie die Kriege Krischna's und seines Bruders Arjun „ganz so“ dar, wie der Dichter des Mahabharata.

166. 8. römische: Das erste sog. Drama in etrurischem Stil wurde zu Rom 365 vor Christus, d. i. Olympiade 104, 1. oder nach Rom's angeblicher Gründung 399 gegeben. Livius VII, 2. Damals hatte Rom schon plebeiische Consuln

171. 16. Gott: Erkl. zu Euripid. Iphig. Taur. 862. etc.

172. 8. Talismann: Vgl. S. 328.

174. 5. mindestens: Wissen doch die Italiener seit Jahrhunderten nicht mehr, wie sie nur die Tafel des Engels in Raphael's weltberühmter Madonna von Foligno, jetzt im Vatikan, fassen sollen! und doch fehlt ihr blos die Inschrift.

176. 6. bald misfsdeutet: Lukianos, Sextos Empirikos, Agatharchides fafsten diesen vorhomerischen Mythos schief auf.

176. 7. erklärbares: Darüber in der Athene und in der Schrift: Ueber den Ursprung der Menschen und Völker etc. Im erwähnten Mythos spielt die verschwindende Erinnerung an eine postdiluvische, durch vulkanische Aufgährungen der Tiefe geweckte, doch sicher nur örtliche Umwälzung, die innerhalb der geographischen Gränzen, welche der Sagenkreis der Griechen umfafste, den heutigen, ruhigen Weltentag, die Herrschaft des Zeus, bedrohte, der hier, durch Thetis, im Bunde mit den Mächten der Tiefe steht. Die neueren Erklärer der Iliade I. 398. ff. geben natürlich keine Auskunft.

179. 16. vielleicht auch: Sie hat etwas Glattes, Halb-Polirtes, was neben dem nachbarlichen Laokoon, der das Gegentheil zeigt, auffällt, doch mit der blühenden Darstellung der jugendfrischen, naturtreu verschmolzenen Glieder des Gottes harmonirt.

179. 2. v. u. ganze Bild: Der mimische, theatralische Anstrich, den es zumal hier zeigt, gehört zum Wesen seiner individuellen Bedeutung in der Orestee, macht es zu keiner Kopie einer Erz-Statue, wenn auch ältere Meister in Erz, wie in Marmor, diesem Ideale natürlich vorgearbeitet haben.

203. 16. sucht: Vgl. S. 209. Dazu Hirt in Schiller's Horen 1797. Nr. 10. S. 4. Feuerb. Ap. 130 mit 409.

207. 10. v. u. Archäologen: Da ich zweifle, ob der Entfernte die Flamme billigt, die der flüchtige Funke wechselnder Rede in mir entzündete, so mufs ich die Erwähnung des Namens mir versagen. —

211. 15. Gekreuzigten: Ich würde hier an Kreuzigungs-Gruppen verschiedener Maler, im Sinne der Worte höchster Selbstüberwindung: „Mein Gott, mein Gott, warum hast Du mich verlassen“ erinnern, wenn diese welthistorische Berufung des Erlösers auf den 22 Psalm nicht in allen Erklärungen, die ich kenne (und ich kenne alle, die bis zum Jahr 1818 öffentlich wurden) so einseitig gefafst wären, dafs ich im gegenwärtigen Zusammenhang ohne ausdrückliche Erörterung, die hier zu weit führen würde, kaum diese Erinnerung wage.

215. 11. v. u. Bewegung: Vgl. S. 617. Belege etc. genug s. in Feuerbach's Apoll S. 45. mit 79. 92. 132. (164. 181. 186. 190.) 196. 301. etc.

222. 4. v. u. bleibt: Die populäre Bestimmung dieser Schrift versagt mir, die im nächst Folgenden entwickelten Ansichten durch eine Last gelehrter Nachweisungen zu belegen.

VI. 241. 7. Plast. u. Mal.: Vgl. Rumohr ital. Forsch. II. 1827. S. 1. ff. Solger entwickelt im Erwin II. S. 116. wie in der Baukunst auf gewisse Weise das reflektirt ist, was auch Urstoff der dramatischen Poesie und wie ferne dieses der Grund ist, warum die Vorstellung der letzteren jene fordert. Vgl. Vorl. V.

241. 8. v. u. Bedürfnifs: Diefs ist die Penia der Kunst, worüber in meiner Schrift: Ueber den Ursprung der Menschen und Völker. z. B. §. 165. Der verdienstvolle Recensent in den Berliner Jahrb. 1830. Nr. 97. f. hat mich in diesem Punkte nur halb verstanden, sofern er in jener Penia der Völker nur „ihre individuell begränzte geistige Arbeit" sucht. Sie ist wesentlich das eigenthümliche und thätige Princip dieser Arbeit, des Prozesses der positiven Verwirklichung und Selbstüberwindung ihrer individuellen Natur etc. Vgl. S. 657. ff.

242. 8. v. u. Unterirdisch: Vgl. S. 243. 260. Eine vergleichende Zusammen-Stellung der vielen unterirdischen Denkmale Italien's gab der Vorstand der bourbonischen Bibliothek zu Neapel, Gius. Sanchez (S. 76.), unter dem Titel la Campania sotterena in 2 Bänden 1833 heraus. In Italien machen diese Bauten auf Kunst selten Anspruch, wenn sie auch keineswegs allein aus Steinbruch-Bau hervorgiengen. Auch haben sie anderen Charakter, als die ägyptischen und orientalischen. (Hertha 1836. S. 127.)

243. 5. des Textes v. u. Chinese etc.: Hertha Almanach. 1836. z. B. S. 127. Die erwähnte Eigenthümlichkeit der Chinesen findet sich selbst in Konstruktionen ihrer Thürme. Pyramiden haben sie keine, aber pyramidale und obeliskenartige, doch meist nützlichen Zwecken gewidmete Thürme. Einen Obelisken von weifsem Marmor sah Timkowski (Reise nach China) bei der Ueberfahrt über eine Marmor-Brücke aus dem westlichen Peking in das nördliche, auf einer Insel, nach seiner Versicherung auf einem „Hügel von Edelsteinen", welche unter der juang'schen Dynastie (1286 — 1367) durch die Mongolen aus den südlichen Statthalterschaften herbeigeführt wurden.

244. 1. v. u. le Roy: Vgl. Winkelmann's Werk. I. 374. u. 371. Dresdn. 1808. Die Zeichnungen athenischer Alterthümer in den beiden schätzbaren von Le Roy, und von Stuart und Revet (deutsch. Darmstadt 1829 f.) bearbeiteten Werken sind, wie Eduard Metzger im Kunstblatt 1833. Nr. 24. bemerkt, noch mangelhaft in Bezug auf Darstellung der Konstruktion, der Profilirungen (der zarten Trennungen der Hauptmassen), überhaupt der Details und der Bemalung.

248. 8. vorzüglich: Man führt noch eine Menge Säulen als Abarten, Zwischen-Glieder, eigene Arten auf, während Andere in der dorischen, jonischen und korinthischen eine förmliche „Trinität" suchen, die sie, ohne antiken Sinn, überall beisammen sehen wollen. Die Säulen z. B. eines kleinen Tempels zwischen Spoleto u. Foligno gleichen Palmstämmen. Zu Rom finden sich ähnliche, mit Eichblättern etc. Auch solche, die man mit nackten Baumstämmen verglichen hat, an welchem sich fremdes Laub in die Höhe windet. S zu S. 260. Hübsch gr. Architekt. S. 46. Diese nähern sich hie und da der Geschmacklosigkeit gewundener Säulen, welche Bernini für schön hielt. (S. 304.) Neue Beispiele verschiedener Säulen-Kapitäle liefert das erwähnte Werk, Cenni su gli avanzi dell' antica Solunto per Domenico lo Faso Pietrasanta Duca di Serradifalco. Palermo 1831. fol. Vgl. S. 251. und Creuzer: ein altathenisches Gefäfs etc. 1832. S. 57.

251. 3. untere — obere: Die Verjüngung der Säulen geht

nicht ganz nach einer geraden Linie. Ihre Mitte hat eine kleine Schwellung (die Entasis), die jedoch den unteren Durchmesser natürlich nie erreicht (Hübsch, gr. Architekt. S. 6. etc.), aber der Säule, wie mir scheint, alles Steife benimmt. —

258. 9. Schaale: In Verbindung mit plastischen Werken liebten schon die Alten Spielereien mit Wasser. Ihnen waren diese aber Nebensache, jene das Wesen: Den Brüsten mancher Nymphen, Delphinen, dem Hufe des Pegasus, einem Tempel des Poseidon entsprang lebendiges Wasser. Alles war poetisch gedacht, der Reichthum der Statuen weise vertheilt, oft malerisch mit der Landschaft verbunden. (Feuerb. Ap. S. 204.) Als die Kunst im Dienste des Alltags die Erinnerung an freiere Zeiten weckte, sprachen die Alten, wie Pausanias (IX, 34. 4. II. 2. 8. II. 3. 6 etc.) gerne von solchen Dingen. Wasser-Künste im modernen Sinn, wo die Prosa der Technik zur Hauptsache wurde, erreichten erst im Zeitalter Ludwigs XIV. ihre Höhe.

258. 3. des Textes v. u. Erhab.: Vgl. 311. Ein Unterschied, den die bisherigen Theorien von den Anfängen der Kunst etc. gewöhnlich übersahen. Daher die schwankenden Vorstellungen, daſs das Erhabene nur den Anfängen gehöre, daſs der Charakter dieser Anfänge und aller vorhellenischen Kunst auf dem Prozeſs der Ueberwältigung beruhe, in welcher der Geist, von der Anschauung der Natur fortgerissen, den in ihr geahneten höheren Eindruck (S. 187. 610) wiederzugeben strebe, da doch keine künstlerische Thätigkeit eher möglich ist, als der Geist bis zu einem gewissen Punkte der Anschauung sich selbst gefunden hat. Vgl. zu S. 468. und Kunstbl. 1833. Nr. 21.

258. 2. v. u. Plutarchos: de fortuna Alexandri. S. 235. C. und vit. Alex. c. 72. S. 705. B. Strabo XIV. S. 949. Vitruv. II. praefat.

260. 21. Im Sinne wahrer Kunst bleibt das Haupt-Material der Stein. Die gegebenen Bemerkungen treffen selbst die Säulen-Bildung. Vgl. zu S. 248. und 306. Die Wald-arme Natur Aegypten's, die niedrige Gestalt der uralten, der griechisch-dorischen Säule, das Bedürfniſs steinerner Unterlagen wegen der Dauer, wäre auch die Säule von Holz gewesen, der ungekünstelte Sinn der Alten bei dem Grade der Kultur, den die erste wahre Säulen-Bildung voraussetzt, und andere Gründe lassen nach Hübsch den Baumstamm keineswegs als entscheidendes Vorbild der Säule betrachten. Dieser Architekt hält auch ihre runde Form nicht für die ursprüngliche. In der Kannelirung alter Säulen sieht er die allmählige Abrundung (wenigstens mit vollem Recht keine Nachahmung der aufgerissenen Baumrinde.) Auch scheint ihm die viereckige Kapital-Platte darauf hinzudeuten, daſs früher die ganze Stütze (Säule) viereckig gewesen, und daſs oben der Ausladung wegen die ursprüngliche Gestalt beibehalten worden sei.

260. 1. v. u. Holzbau: Die ältesten römischen Bauten, darunter die Cloaca maxima, sind aus Peperin. Die Könige in Rom kannten nur gabinische und albanische Bausteine, d. i. Peperine. Erst lange nach der Zeit der Könige wählte man Travertin zum Bauen. (Niebuhr röm. Gesch. 2te Ausg. I. 404. f.) Schon darnach läſst sich das Alter mancher Bauten bei'm ersten Blick erkennen. Aus Marmor ist auch nach Hirt's Geschichte der Baukunst kein einziges uralt italisches Denkmal aufgeführt. Vor dem siebenten Jahrhundert der Stadt wurde dieses Material, das schönste, kaum angewendet. Von neueren Bauten, den Marmor-Palästen der Straſsen Balbi und Nuova in Genua S. 18 In der Nähe so schöner Brüche soll die Kathedrale von Pisa zum

Theil aus Trümmern von Karthago [? vgl. Ausland 1836. Nr. 123.], wie mehrere Paläste in Venedig aus Trümmern des römischen Colisseums, gebaut sein. etc.

261. 7. des Textes v. u. Cloac. max.: Sie bildet einen Halbkreis, dessen innerstes Gewölbe im Lichten und im Durchmesser 18 Palmen hält. Die dreifache Stein-Reihe des Gewölbes besteht aus Quadern, wie Niebuhr sagte, von Peperin, oder, wie Bunsen und Hoffmann nach Brocchi sich ausdrücken, von Steintuff. Peperin (d. i. Pfefferstein) heifst nämlich im engeren Sinne jener verhärtete vulkanische Tuff, im Römischen, welcher viele, oft auffallend weifsliche Dolomit-Stücke enthält. Jene Quader sind 7¾ Palmen lang 4⅙ hoch, ohne Mörtel aneinander gefügt, trotz aller Erd- und Völker-Erschütterungen, noch heute in unzerstörter Verbindung, aus der Epoche der römischen Geschichte, in welcher das Septimontium mit den sabinischen Bergen und dem Aventin verbunden wurde, und diese Epoche bezeichnet nach Niebuhr I. 1827. S. 40. f. den Anfang einer neuen Stadt. Eine andere grofse Kloake, nach Ficorini und Niebuhr (I. 404. f.) aus Travertin, ist erst lange nach der Zeit der Könige gebaut. Vgl. die Stadt Rom von Plattner, Bunsen, Gerhard etc. I. S. 52. 60. f.

262. 3. Griechenl.: An ächt griechischen Bauten sucht man nach Hübsch (gr. Archit. S. 25.) das Gewölbe vergebens, wenn man nicht etwa das choragische Denkmal des Lysikrates zu Athen (S. 249 ff.) nennen will, dessen kleine Kuppel aus Einem Stücke besteht. Neuerdings will man indefs mehrere Anfänge der Art, doch Alle, wie begreiflich (S. 261.), nur im Kleinen, gefunden haben. Hamilton z. B. traf nach einem am 24. Nov. 1836 in der königlichen Gesellschaft der Literatur zu London vorgelesenen Schreiben unter griechischen Ruinen in Klein-Asien eine Treppe zu einem Brunnen, deren Eingang gewölbt war, worin er einen Beweis findet, dafs die Griechen diese architektonische Form schon frühe kannten. (Vgl. Ausland 1836. Nr. 351.) Diese Versicherung ist nicht zu leugnen, sogar leicht zu erweitern (S. 270.), hat aber nur gelehrte Bedeutung, und geht den Stil der Griechen wenig an.

266. 20. sollen: Vgl. Hirt Gesch. Bauk. mit Schorn Reis. Ital. 1826. I. 386. ff. Die Baumeister Theodorich's nennt Cassidor. Var. Ep II. 39. Aus ihren Namen läfst sich auf ihre Herkunft kaum schliefsen. Aufserdem vergl. Fiorillo I. 25. (II. 241. 379.) mit Rumohr I. 322. ff. 180. ff. (Scholler I. 412.)

266. 23. Charakters: Bei Cassiodorus sagte Theodorich: prima fronte talis Dominus esse creditur, quale esse habitaculum comprobatur. Schorn a, O. 395. Dies ist das Motto aller Paläste.

266 24.: Ueber die Münster zu Köln, Freiburg, Strafsburg und Wien haben Boisserée, Moller, Schreiber u. Tschischka die wesentlichsten Aufklärungen gegeben.

266. 29. Kunstbildung: Sie litt vorzüglich durch „die blutige Rückeroberung Italien's unter Justinian“, „durch den bald erfolgten Einbruch der Longobarden“, auch durch „das neue Staats-Verhältnifs, welches aus diesen Ereignissen hervorgieng (Rumohr I. 183.), obgleich die Longobarden selbst, wie Wetter in seiner Geschichte des Doms zu Mainz gezeigt hat, auch in dieser Beziehung vortheilhaft wirkten. (zu S. 271.) Wenn man mit Ernst historische Quellen verfolgt, so erkennt man die Ursachen des Verfalls der Kunst in den Besiegten, wie in den Siegern, ja in jenen, d. h. von Innen aus, noch deutlicher. Längst vor dem Umsturz des weströmischen Kaiserthums (476. n. Chr.) war

der Fall entschieden. Im Aeufserlichsten, in Kleidung, ja in Sitten äffte der Italiener längst den Deutschen nach. S. Cod. Theod. Lex. 2. de habitu. Chrysostom. Th. IV. S. 161. Selbst der kühne Odoaker ehrte die altrömischen Gesetze, milderte, wo er konnte, das Unglück, das nach der Beschreibung des römischen Bischofs Gelasius in Toskana und Rom schon vorher Alles allseitig ergriffen hatte. — Vgl. indefs S. 272. 275. u. zu S. 123. f.

267. 11. Anthemios: Mit ihm hat vorzüglich Isidoros von Milet am Bau der Sophien-Kirche gearbeitet. Procop. de aedificiis I. 1. (Vgl. Fiorillo Gesch. z. K. It. I. 15. ff. Scholler I. 219. ff. 161.)

267. 20. romanische: So weit er bezeichnend ist, stammt dieser Name von Sulpiz Boisserée, wurde aber später vielseitig mifsbraucht, wie das Wort romanisch überhaupt. Boisserée selbst hat auch die byzantinische Baukunst auf das Trefflichste erklärt, in seinen Denkmalen der Baukunst vom 7ten bis zum 13ten Jahrhunderte am Niederrhein. München 1833. in fol. mit 72. Steinzeichnungen. Er vergleicht unter Anderen die Kirche des h. Konstantin in Rom, und die des h. Michael zu Fulda, beide zwar um vier Jahrhunderte getrennt, doch treffend in der Sache, mit der früheren, 1812 zerstörten Taufkapelle St. Martin in Bonn, dem wahrscheinlich ältesten Bauwerke dieser Art in Deutschland, das spätestens aus dem 7ten Jahrhundert stammte. Anschaulich zeigt er, wie lange sich ältere Bauarten neben neueren forterhalten, wie andererseits eine Gattung aus der anderen sich hervorgebildet, wie sich schon im Rundbogenstil das Bedürfnifs nach dem Gefälligen, die spätere Spitzung und Schlankheit vorbereitet hat. (zu S. 274.) An historisch und technisch zusammenhängenden Denkmalen Einer Gegend weifst er alle Elemente nach, aus denen sich der Spitzbogenstil entwickelte. Er erkennt diese allmählige, stufenweise Entwickelung als organische, „unserer Kunst und Art einheimische“, Ausbildung, keineswegs als Nachahmung. Vgl. S. 270. u. F. Th. im Kunstbl. z. Morgenbl. 1833. Nr. 54. f. Aehnliche Resultate gewähren die Beobachtungen von Whewell und Milner in England, von Caumont in der Normandie, von Rumohr, Moller und Anderen unter uns. Nach Boisserée wurde die „spitzbogige Wölbung“ im nördlichen Frankreich und in Deutschland gegen die Mitte des 12ten Jahrhunderts, in England und Italien in der zweiten Hälfte desselben zuerst angewendet. Der Ausdruck: byzantinisch: für den älteren Baustil wurde beseitigt, weil die Elemente, aus denen er sich gebildet, fast mehr noch der im Römischen nach Diocletian (284 n. Chr.) gebräuchlichen, als der in Byzanz seit Justinian (527 n. Chr.) einheimischen Bauart angehören. S. 277.

270. 4. des Textes v. u. Gewölbe: Vgl. Erl. zu S. 262.

271. 14. Unterart: vom Verfall der römischen Architektur bedingt. Die Longobarden, die auf Italien vielseitig wohlthätigen Einfluls übten (zu S. 266.), gelten den Italienern für unbedeutende Baumeister. Wenigstens hat sie Troja in Neapel, bekannt durch seine Kenntnifs der longobardischen Geschichte, nicht anders betrachtet. Von der altrömischen Baukunst, die sie fast nur durch Mittelglieder und aus den Zeiten ihres Verfalles kannten, haben sie vor Allen die Mächtigkeit der Konstruktion (vgl. v. Rumohr it. Forsch. III. und Kunstbl. Nr. 53. f.), aber mit dieser auch einen grofsen thätigen Sinn für Technik etc. bewahrt. Im 14ten Jahrhundert hiefs daher in Deutsch-

land Lombarde bald so viel als Maurer, bald, wegen des grofsen Verkehrs, den die Lombardei mit Deutschland trieb, so viel als Kaufmann. Lombardische Baumeister arbeiteten vom 6ten bis 12ten Jahrhundert häufig in Frankreich und Deutschland. (Vgl. indefs S. 275. ff.) Gegen Ende des 10ten Jahrhunderts haben sich nach Thomas Hope u. F. Wetter Maurer und Steinmetzen hauptsächlich aus der Lombardei über Europa verbreitet. Sie sind Jahrhunderte lang von da aus- und eingewandert. Wetter's Gesch u. Beschreib. des Domes zu Mainz. Mainz 1835. z. B. S. 80. Anmerk.

274. v. u. indefs: Wie die ältere Baukunst mehr in's Horizontale, strebte die neuere, im Uebergang durch den gewölbten Bogen, allmählig in's Vertikale. Der byzantinische Rundbogen ist wieder eigenthümlich, ächt orientalisch modificirt in den zierlichen Formen der sarazenischen Baukunst. Der Triumph der Richtung nach oben ist in der nordischen, deutschen Architektur erreicht. Auch diese endete im Zierlichen. S. 269. ff. 282. ff. (zu S. 267.)

276. 13. bedienten: zu S. 266, 20. Vergl. Fiorillo. Gesch. zeichn. K. in Deutschl. I. 416. Rumohr it Forsch. I. 203. ff.

277. 26. aus: Vergl. Rumohr. I. 175. Scholler. I

280. 11. Lapo etc.: Vergl. Kunstbl. z. Morgenbl. 1833. Nr. 30. S. 122 f. Im Uebrigen vergl. Göthe's Cellini B. 35. 1812. in 12. S. 391. ff. Die Geschichte der ausgezeichnetsten Architekten von Quatermère de Quincy, deutsch von Haldmann. Darmstadt. 1832. und mehrere biographische Arbeiten.

280. 4. v. u. Aehnlichkeit: Selbst das persönliche Verhältnifs beider spricht für obige Vergleichung. (Vgl. z. B. Fiorillo I 87. 90.)

282. 20 wollen: Aber eben darin liegt, aufrichtig gesprochen, ein Fehler: denn der Kuppel-Bau gehört, mit dem Rundbogenstil, dem Uebergang der älteren in's Horizontale strebenden Baukunst in die neuere, die das Vertikale suchte. Zu S. 274. Wahrhaft befriedigend ist bisher nur der griechische und der deutsche Baustil Die zwischen inne liegenden Bauarten haben solche Vollendung nicht erreicht. Der Uebergangs-Stil des Verfalles der neueren Baukunst, der moderne italienische, verträgt am wenigsten energische Erhebung. Das Streben nach dieser nimmt in ihm gerne den Charakter sich überbietender Ueberlegung, und in schwächeren Meistern den Charakter einer Art List an, welche die antike Kunst verschmähte. Mit Grund bemerkte der bekannte „Verstorbene", dafs Manches auf der Erde bewundert werden kann, was in der Luft sehr unvortheilhaft placirt wäre („Ihr bewundert die Pyramiden auf der Erde, ich will sie in die Wolken setzen?" —) In der Peterskirche ist die Kuppel unserem Augen-Maafs entrückt. (Vgl. Literaturbl. z. Morgenbl. 1836. Nr. 130.) Vgl. übrigens zu S. 407, 10.

Spielereien mit Kuppeln trieben andere Italiener, z. B. Bernini, der der Kirche S. Andrea à Monte Cavallo zu Rom, die nicht zu seinen schlechtesten Werken gehört, eine ovale Kuppel gab (wie man auch in der Kirche S. Carlo alle quattro Fontane und sonst sieht).

285. 21. Hirt: Berlin Jahrb. 1831. Nr. 36. S. 284. Scholler, II, 1. S. 200. Im Uebrigen s. Tomaso Temanzo's Biographie Palladio's, die zu Venedig 1762. in 4. erschien.

288. 2. neue Welt: Vgl. Rumohr II. 411. not.

288. 9. Auswüchse: In Ueberladungen (S. 285.) schmeichelten diese Baumeister klug dem verwöhnten Geschmack, gleich jenen

modernen Dramatikern, welche geschminkte List mit eitler Liebe beständig ringen lassen. Die alten deutschen Baumeister trugen die Gröſse ihres ironischen Geistes selbst in jenen Zierlichkeiten, die wir gothische Fratzen nennen, so wenig zur Schau, als Dante die gleiche Kraft in den ironischen Schlägen seiner „göttlichen Komödie"

291. 12. Mailand: Das Nähere über den arco della pace giebt Franz Tschischka: Kunst und Alterthum in dem österreichischen Kaiser-Staate. Wien 1836. S. 280 f.

292. 17. Tacitus: Germ. 4. Erklär. zu Johannes Ev. 4. 21.

306. 5. hinaus: Wenn gleich Winkelmann den Menschen den höchsten Vorwurf der Kunst für denkende Menschen nennt, so könnte man hier, doch nur mit Bezug auf S. 291. f. (vergl. zu S. 260.) bemerken, daſs die Baukunst, so fern sie das Stereometrische fixire, mehr die Gesetze der sog. unorganischen Natur, als die Prozesse der organischen in sich entwickelte. Theodor Melas (Pastor Schwarz auf Rügen?) sagt in seinem Roman: Erwin von Steinbach (Hamburg 1834. 3 Th.): „Es sind die geistigen Anfänge der Schöpfung, mehr noch musikalischer, als vegetalischer Art, welche Menschenhand nachbildet und Menschengeist nach gleicher Gesetzmäſsigkeit zu Tempeln der Anbetung gestaltet, darin wir uns wiederfinden, wie im Hause unseres Vaters." — „Der Geist zieht hier seine Linien, wie am Anfange, und befreit uns vom Drucke der todten Massen" etc. Die Mathematik ist gleichsam die Metaphysik des Räumlichen und die Schönheit geometrischer Verhältnisse, selbst die mystische Bedeutung gewisser Formen dieses aufstrebenden (deutschen) Baustils hat an ihm, wie C. L. Stieglitz (in seinen Beiträgen zur Geschichte der Ausbildung der Baukunst. 2. Th. Leipzig 1834.) erneut gezeigt, mehr Antheil, als die Aehnlichkeit mit dem germanischen Waldleben. Dieses wirkte natürlich auf den Steinbau, und wohl schon ursprünglich. Das eigentliche Pflanzenhafte trat aber überall erst mit dem Zierlichen auf, in welchem auch dieser Stil endete. Aber dieses Zierliche ist, so weit es rein gehalten, diesem Baustil nichts zufälliges: er gieng aus ihm selbst hervor. S. 260. und zu 274. Ueber Mineral- und Pflanzen-Formen deutscher Baukunst gab neuerdings Garten-Inspektor J. Metzger in Heidelberg in einer kleinen, 1835 bei Schweizerbart in Stuttgart erschienenen Schrift, worin er (im Sinne der Kreis-Eintheilung etc.) die Gesetze verfolgte, welche jenen Formen in der Natur und Kunst zu Grunde liegen, Anregungen, die geläutert, mäſsig u. frei weiter entwickelt, auf Architekten, welche mit Krystallographie etc. vertraut u. durch praktischen Blick vor Abwegen gesichert sind, nur vortheilhaft wirken können. Denn auch in dieser Kunst dringt unsere Zeit auf allseitige, mit einfach gesunder und reicher Natur-Anschauung versöhnte Bildung, auf Ueberwindung jeder einseitigen Kennerschaft.

307. 17. treu: Fälle der Art sind mitunter für die höhere Kritik der Kunstgeschichte von Bedeutung, z. B. das Gebäude auf dem zweiten Bilde aus der Geschichte des Hiob im pisanischen Campo Santo von Franzesco von Volterra. Man hält es für den Palazzo vecchio zu Florenz: es hat aber nach Ernst Förster eine eben so groſse Aehnlichkeit mit dem in Volterra. (Kunstbl. 1833. Nr, 69. S. 274.) Erl. zu S. 436. Auch zu 467.

309. 2. v. u. Glaste: Der alte Ueberzug, Schmutz und Verwitterung, nobilis erugo.

315. 8. v. u. „allegorisch“: Vgl. S. 318. ff. Auch 237. 476. ff. 187. ff. 609. ff. und sonst. Es versteht sich von selbst, dafs das Allegorische im gemeinen Sinne (zu 379.) vom Kreise eigentlicher Kunstthätigkeit ausgeschlossen bleibt: eine bekannte Bemerkung, die überdies in anderer Haltung durch die Theorie, welche O. Müller seiner Archäologie vorausschickte, ziemlichen Eingang gefunden. Was im Text allegorisch heifst, ist aus dem Zusammenhang klar. Vgl. Solger's Erwin und meine Schrift: Christus und die Weltgeschichte. Die griechische Welt hat weder ein Jenseits, noch ein Diesseits. Im Gegensatze beider, der das Mittelalter bewegte, ist die Spitze des Symbolischen gleichsam „abgebrochen,“ neue, vorher unerhörte Entzweiung an die Stelle der alten Einfalt getreten. Aus dieser Entzweiung mufste die Kunst mit eigenthümlicher Freiheit sich retten. (S. 330. 334. 336. 340. 402. ff. 525. etc.) Ihre Rückbeziehung der Wirklichkeit auf die Idee ist ihre Allegorie, diese ihre wesentliche Voraussetzung, die der Künstler überwindet, indem er sie erfüllt etc. Das Christenthum löst, frei gefafst, in jeder Sphäre jenen Zwiespalt. S. 663. Ueber die Allfähigkeit der Kunst etc. S. 576 mit 599.

317. 2. Odyssee: Vergl. die alten Erklärer zu dieser Stelle. Dazu den Scholiasten zu Thukydides I. Pindar Olymp. IX, 73. Plinius Briefe V. 20. (Auch Vofs in s. nüchternen Gedichten Th. V. S, 160 berührt diesen Punkt.)

316. 14. Sage: Ueber die Anfänge der musikalischen Entwickelung orientalischer Völker geben ihre Mythologieen belehrende Winke. Ueber die heutige orientalische Musik finden sich die interessantesten Nachrichten in Reise-Beschreibungen etc. zerstreut. Ueber die Hindustanische, worüber man mehrere Abtheilungen im Sanskrit kennt, gab neuerdings Kapitän Willard in einem zu Calcutta erschienenen Werke beachtenswerthe Aufschlüsse. Er vergleicht sie in manchen Beziehungen mit der alten griechischen. Auch sie hat nur Melodie, keine Harmonie (S. 316. 330.) und ist erst nach den Zeiten Muhammed Schach's, der sie beschützte, entartet. Ihre Melodieen sind kurz, nur durch Wiederholungen und Variationen verlängert und haben etwas von der der Natur des Rondo. Den Takt der Indier vergleicht Willard mit dem rythmischen Maafse der alten Griechen. Er rühmt die Gewandtheit der heutigen indischen Musiker in Ausführung der schwierigsten Takte. Vgl. Ausland 1836. Nr. 288. Andere Reisende haben auch die Musik anderer Orientalen mit der ältesten abendländischen verglichen, doch häufig mehr allgemeine Aehnlichkeiten, als bestimmte Unterschiede entwickelt.

318. 5. Vortrags: Vgl. Solger im Erwin. Feuerbach im Apoll. S. 315.

319. 8. v. u. jetzige: über neuere italienische Musik u. Malerei S. 326. ff. Vgl. Ausserordentl. Beilage zur Allg. Zeit. 1835. N. 233. (mit Elberfelder Intelligenzblatt. 1835. Nr. 92. über die Musik der alten Römer.)

319. 3 v. u. voraus: Apoll auf Raphael's Parnafs (S. 468. 485) hatte nach einer geretteten Handzeichnung und nach dem Kupfer des Marc-Anton zuerst, wie bekannt, eine Lyra. Raphael soll die poetische Lyra zu Ehren eines Musikers, der am Hofe Julius II. viel galt, in eine Violine verwandelt haben. Der Name dieses Virtuosen ist noch unbekannt. Nach Longhena (im Leben Raphael's S. 87. Anmerk.) und nach Missirimi sucht man diesen Künstler in Raphael's Violinspieler wieder. Dieser ist 1518, der Parnafs um 1510 und 1511 gemalt, Julius II. 1513

gestorben. Ist derselbe Musiker schon im Parnaſs verherrlicht, dann war er, gleich anderen Meistern seiner Kunst, ein früh reifes Talent, da selbst der Violinspieler noch Züge jugendvoller Männlichkeit zeigt. Das Kunstblatt 1834. Nr. 72. wünscht eine Untersuchung über ihn mit der Bemerkung, daſs „Schriftsteller, Maler, Lithographen und Zuckerbäcker jetzt besser für unsere Paganini's sorgen." Paganini könnte entscheidend darauf antworten, wenn er den halben Preiſs einer Concert-Einnahme Dem bestimmte, der diese und ähnliche Fragen im Interesse der Geschichte seiner Kunst urkundlich lösen würde.

327. 22. gewandt: Ueber Palestrina's kontrapunktische Kunst vgl. Kiesewetter Gesch. Musik. S. 68.

331. 14.: Ueber alt-irische und schottische Musik gab kürzlich das Morgenblatt 1836. Nr. 278. f. (über wallisische National-Lieder etc. das Ausland 1836. Nr. 348. ff.) beachtenswerthe Winke.

332. 2. norddeutscher: deutscher, flammändischer.

333. 16. Epigramm: Kiesewetter a. O. S. 63.: „der Madrigal ist ein kurzes Gedicht, welches meistens Liebe oder Scenen des Landlebens zum Gegenstande hat und mit irgend einem witzigen oder sinnreichen Gedanken schlieſst; darin dem Epigramm ähnlich, doch in der Regel etwas länger, als dieses." Seine Erfindung beförderte die „Erfindung von Motiven eines dem Sinne der Verse angemessenen Ausdruckes."

333 25. mit Glück: Lange, sahen wir, war die Entwickelung der christlichen Musik vorzüglich dadurch gehemmt, daſs man sie als Gegenstand der Gelehrsamkeit behandelte, ihre Bedeutung als Kunst verkannte. Indessen hatten sehr frühe die Lehrstühle der Musik, wie auf der Universität Salamanka unter Alphons von Kastilien (1252—1284), ferner zu Oxford angeblich schon seit Alfred (886), auch seegenreiche Wirkungen. Antonio dagli Organi (Antonio Sguarcialupo) hielt zu Florenz gegen Ende des 15ten Jahrhunderts, öffentliche Vorlesungen. Damals, nach der Erfindung der Buchdruckerkunst (1440), entstanden in Italien an mehreren Orten Lehrstühle der Musik z. B. durch Ferdinand I. zu Neapel 1470, wo drei Niederländer angestellt waren; bald auch durch Herzog Sforza zu Mailand. Der älteste Schriftsteller, der auf die Entwickelung der Mensural-Musik und der Harmonie Einfluſs hatte, Franko aus Köln, scheint schon im ersten Drittel des 13ten Jahrhunderts gelebt zu haben. Hucbald, unter dem Namen Monachus Elnonensis bekannt, schrieb schon im 10ten Jahrhundert (er st. 930.) eine Abhandlung über Musik. Ueber all dieses giebt R. G. Kiesewetter's Geschichte der Musik. Leipzig 1834. erwünschte Auskunft.

337. 17. Genie reicher Entfaltung: Gleich der Natur ist die Kunst ein Baum des Lebens; keine Blüthe, kein Talent zufällig Jetzt bildeten sich andere Talente, andere Blüthen, als früher, nicht blos geringere. Vgl. 398. 657.

337. 26. Leben: In einem Hymnus, der den Namen des Vaters der Gesänge, des Orpheus (XXXIV), trägt, ordnet Apollon im Spiel auf der Weltlyra das allgemeinsame Schicksal der Völker. Im Polychordium der Weltgeschichte ihrer Kunst sind die groſsen Komponisten aller Zeiten gleichsam die einzelnen Töne, ja die einzelnen Gedichte des nationalen Geistes (S. 656.) der Musik

348. 1. v. u erst spät: „An meinem von Würmern zernagten Clavier, sagte Haydn in seinem 16ten Jahre, beneide ich nicht das Schicksal der Könige." Später konnten ihm selbst die Xantippe-Launen seiner Frau die Heiterkeit der Seele nicht rauben: er war

zufrieden mit den kleinen Freuden des Lebens. Sein Privat-Leben war eine Gegenseite von dem des Mozart. Dieser soll, wiewohl von seiner Gattin geliebt und geachtet, in einer durch seine Lebens-Verhältnisse vielfach gestörten und beunruhigten Ehe gelebt haben. Und da auch Haydn's Leben wegen seiner subjektiven, seelenvollen Haltung nicht unmerklich in seinen Tondichtungen spielt, da auch in den Kompositionen Beethoven's, welcher aus tragischen Gründen unverheirathet geblieben, das Leben dieses Meisters kräftig sich spiegelt; so darf man sagen, dafs wohl Beethoven den Schmerz der Ehelosigkeit empfunden und in tiefer Seele überwunden, dafs anderseits Haydn über den Schmerz seines Hauses sich hinweggespielt habe.

358. 5. v. u. kann: Auch läfst im Sinne des Tages sein heroischer Stil Parthieen zu, worin man, wie in der Vestalin und Nurmahal, den Ausdruck der zartesten Empfindung suchen kann.

359. 15. phantastischen etc.: gleichfalls Erinnerung aus Tieck's angeführter Novelle.

VII. S. 365. bildenden Künste: ich behalte diesen schwankenden Ausdruck, der Kürze folgend, vorläufig bei: die Gewohnheit hat ihn geheiligt. Die Eintheilung aber, worauf er ruht, ist unhaltbar. Daher nennen Einige nur die Plastik, Andere aufser der Malerei zugleich die Architektur bildend etc.

367. 18. bis auf etc.: wie nach Herodot II. 143. die ägyptischen Priester ihre Bildnisse in hölzernen Statuen in einem geräumigen Tempel aufstellten. Vgl. Cuvier's Umwälzungen der Erdrinde, deutsch d. Nöggerath. 1830. I. 178.

367. 22. Mosaik: über alte musivische Gemälde, besonders in Rom s. Rumohr ital. Forsch. I. 195 198. ff. 170. ff. 175 203 ft. (Aufserdem Ciampini's vetera monumenta und J. G. Müller's bildliche Darstellungen etc.) Texier fand in den meisten alten Kirchen zu Konstantinopel, welche die Türken seit der Einnahme der Stadt den Griechen gelassen haben, Mosaiken, zum Theil aus den Zeiten, wie er glaubt, der Comnene. Ein Musiv in der Kirche der Panagia stellt er an Zeichnung und Farbenglanz den schönsten Gemälden Correggio's (??) an die Seite. (Ausland. 1835. Nr. 97.) Ueber ältere Musiv-Malerei S. 680. f. zu 151.

370. 22. diese Arbeit: ich hätte sagen sollen: der Beginn dieser Arbeit. Doch diese Begränzung liegt schon in dem vorhergehenden: zunächst etc.

370. 6. v. u. Siena: an der Kanzel im Dom zu Siena half ihm, nach Förster, sein Sohn Giovanni und sein damaliger Geselle, Arnolfo di Lapo (S. 280). Was er 1773. zu Pistoja arbeitete, ist meines Wissens noch nicht wieder aufgefunden.

370. 5. v. u. Bologna: angeblich 1231. Wahrscheinlich ist aber die Marmor-Lade (arca, Grabmal) des h. Domenikus im Dom (1270) ein Werk seiner Schule. Nach Ernst Förster u. Anderen unterscheidet man drei Bildungs-Epochen dieses Plastikers: die erste stützt sich einfach auf Natur-Wahrheit und Anschauung der Antike. (Kanzel in Pisa. S. 644.) Sie läfst schon den Gebrauch des Thon-Modells vermuthen. Die zweite zeigt eine Entwickelung, in der man hie und da Ueberfüllung und eine gröfsere Lossagung von der Antike zu sehen glaubt. (Dom-Kanzel in Siena.) In der dritten findet man die letzte Verschmelzung christlicher und heidnischer Elemente. Das Nähere über ihn und die folgenden Meister s. bei Ernst Förster. (Rumohr II. 72. nennt den Niccolo antikisirend, den Arnolfo lebendiger, den Giovanni italienisch-gothisch.) Vgl. zu S. 383. 437.

372. 14. Cimabue: Diesen erhob Vasari über jenen, nicht ohne patriotisches Interesse. Die Kunst sollte in Florenz ihre erste, wie ihre letzte Höhe erreicht haben. —

372. 16. soll: Fast alle Angaben über ihn schwanken in Uebertreibungen.

372. 18. blühte: fall's er je existirte. Ihm werden nämlich die Kreuzigung, Auferstehung und Himmelfahrt, die, wenigstens grossentheils, von Antonio Vite und die 5 würdevollen und doch heiteren Wandbilder, von der Schöpfung bis zu Noah's Opfer, zugeschrieben, die von Pietro di Puccio aus Orvieto (1391) gemalt wurden, von welchem ebendaselbst die beschädigte Krönung der Maria, die nach Vasari als Werk des Taddeo Bartoli galt, dessen würdevollste und anmuthreichste Bilder aus dem Anfang des 15ten Jahrhunderts in Perugia und Siena sind. (S. 405.) Pietro's und A. Vite's Namen verschwanden bei dem Reichthum der Anschauungen im Munde des Volks, und verloren sich später hinter dem lustig ersonnenen oder doch zusammengedichteten Buffalmacco, und mit ihnen die Erinnerung noch an manche Andere, die das Campo Santo schmückten z. B an Vincinio aus Pisa. (1349 – 1310.)

373. 6. im Jahre: 1301. oder nach ehemaliger pisanischer Zeitrechnung 1302.

373. 16. dreizehnten Jahre: S. Erl. zu S. 419 Fiorillo I. 263. mit Lanzi, deutsch v. Wagner I. 8. Vergl indefs Rumohr ital. Forsch. II. 37. Kunstblatt z. Morgenbl. 1827. Nr. 26. 29. Scholler I. 397.

374. 1. zu sehen ist: Sienesische Chronisten lassen im Jahre 1311 Duccio's Altartafel mit denselben Feierlichkeiten in den Dom zu Siena bringen. Schorn's Vasari I. 55. Anmerk. 2. (Die zweifelhaften, die später völlig entstellten oder zerstörten Werke italienischer Künstler erwähne ich mit Absicht überall nur da, wo es für den Ueberblick des Ganzen unumgänglich ist.

374. 13. der: nach übertreibenden Sagen. Gleichfalls ein Zeitgenosse des Cimabue war Deotatus von Lucca, nach Förster derselbe, der unter dem Namen Datus 1299 und 1300 in der grofsen Kapelle die Malereien im Campo Santo anfieng. In der Villa di Marlia bei Lucca ist von ihm ein Crucifix aus dem Jahre 1288.

375. 3. v. 4. Madonna: stark übermalte. Technische Bemerkungen der Art ergeben sich meist von selbst.

375. 11. Bildhauer: z. B. für die unteren 3 Abtheilungen des Glockenthurmes. Ernst Förster Beiträge zur neueren Kunstgesch. S. 155. ff. und vorher.

376. 1. Testamente: Sonderbar, dafs diese, nie ohne Erlaubnifs sichtbare Madonna bei Aufzählungen der ächten Werke Giotto's gewöhnlich übergangen wird. Petrarca's Werke sind doch allbekannt. S. Scholler I. 138. — (Seit Kurzem hat man versucht, die überweifsten Bilder Giotto's im Pallaste des Podesta Borgello zu Florenz wiederherzustellen. Schorn's Vasari I. 134.)

376. 14. erbte etc.: wenn ich mich recht erinnere, kommt dieser Ausdruck von Mercy.

376. 8. v. u. Wand-Malereien: Die 6 kleinen Bilder, aus der Geschichte der Jungfrau, in der florentinischen Gallerie sind, schon als zweifelhaft und, wie ähnliches Bekannte bei Anderen, mit Absicht übergangen.

377. 18. will: Im Allgemeinen wiederholen sich in Giotto's Schule mit geringen Veränderungen, dieselben Darstellungen und Formen. Manchen angeblichen Giottino schreibt Rumohr (II. 164 – 210. auch 82. ff. 242) erst dem Piero Chelini zu. Uebrigens vergl. Fiorillo I. 273. Scholler I. 286. (395. u. sonst.)

377. 7. v. u. aus: und stellen ihn gleichsam an den Schlufs dieser Epoche, zum Zeugen, dafs schon in den Anfängen der Kunst, was im Ganzen vollbracht ist, mit Grazie sich kund giebt. Vgl. 338. (399) 663.

378 13. er (?): kühn, frei, mit entschiedener Kraft der Komposition, aber minder anmuthig vollendet und, wenn das Bild, wie es scheint, von ihm, ohne Zweifel früher. Vgl. S. 437. und Förster im Kunstbl. 1832. Nr. 68.

378. 20—22. Siena – Kunst: Niccolo für die Plastik in Pisa. Ueber Giotto's Verhältnifs zu den pisanischen Bildern Niccolo, Arnolfo, Giovanni vergl. Rumohr II. 72.

379. 2 mit: mit dem feinen, innigen, feierlich-zarten und ergreifenden Ernste etc.

379. 7. Florenz: Auch dieses Werk und das Wand-Gemälde im öffentlichen Palaste zu Siena ist später nachgebessert. Ein grofses, umfassendes, in zerstreuten Gliedern noch vorhandenes Altarbild, mit Simon's Namen hat neuerdings Förster aufgefunden. (Kunstbl. 1833. Nr. 69. und Förster's Beiträge S. 166. ff.) Da ich es nicht gesehen, kann ich nicht sagen, ob es mein Urtheil über den Meister modificiren wird. Simone wurde schon von Petrarca mit Giotto zusammengestellt. Vergl. Rumohr II. 45. f. (27.) Scholler I. 437. Die Verschiedenheiten der Nachfolger des Giotto und der sienesischen Maler fallen nach Fiorillo I. 232. f. erst in den Werken des Ambruogio Lorenzetti vorzüglich in's Auge. Vgl. S. 402. und zu 418.

378. 12. Meisters: Nach Förster von derselben Hand, welche im Campo Santo die Bilder hinterliefs, die man wohl irrig dem Simone zuschreibt.

379. 9. v. u. Jahrzahl: 1338. und eine Madonna im dortigen Minoriten-Kloster 1340.

379. 8. v. u ein: Auch ein Madonnen-Bild im Ufficien-Palaste zu Florenz trägt den Namen des Pietro mit der Jahrzahl 1340.

379. 6. v. u wird: Angeblich von ihm, oder doch aus seiner Zeit sind im pisanischen Kirchhof die Einsiedler in der thebaischen Wüste, wovon eine spätere Nachbildung in der florentinischen Gallerie. Vgl. Alfred Reumond und Ernst Förster im Kunstbl. 1833. Nr 32. und Nr. 68. (Sie stehen an der Stelle, wo Orcagna nach alter Sage das Paradies malen wollte, als Schlufs seiner übrigen Darstellungen. Einsiedler hat Orcagna schon in einem anderen Bilde daselbst, in seinem Todes-Triumphe, gemalt, der entfernt und in höherem Sinne an Schubart's Fürstengruft erinnert.)

379. 5. v. u. Lauriati: Pietro ist, wie Förster bemerkt, feiner, zierlicher in der Ausführung, Ambruogio voller und präciser in den Formen.

379. 4. v. u. ff. Allegorien – Thiermalerei: Nach der bekannten (S. 374. erwähnten) Künstler-Sage verdankte Giotto die erste Liebe Cimabue's jenem Schafe, das er als Hirte, als Sohn des Arno, auf die Stein-Platte zeichnete. Thiere verschiedener Art, im Rathhaus-Saale zu Padua werden auch ihm zugeschrieben. Da ist zugleich eine der ersten sog. Allegorieen

der neueren Malerei, das schöne Bild der Wahrheit*), eine Frauen-Gestalt, die sich würdevoll in einem Spiegel besieht, nach alter Ueberlieferung, gleich anderen Allegorieen zu Assisi und Florenz, von seiner Hand, doch durch spätere Uebermalung, 1762 durch Franzesco Zanoni, des ursprünglichen Charakters zum Theil beraubt. (Vgl. Scholler I. 143.) Vgl. oben zu S. 315.

Man sieht, wie wenig man sagt, wenn man behauptet, dieser oder der sei der erste Thier-Maler etc. (S 380.). Tiefer greifend möchte ich die Bemerkung wagen, dafs nach alten Sagen zu schliessen, der erste, der Allegorieen malte, in Siena Ambruogio Lorenzetti, in Florenz schon Giotto, auch Thiere zu malen, die Natur in allen lebendigen Gestalten zu verfolgen wufste. S. 645. und zu S. 465) — In Giotto finden sich die Grundbedingungen aller historischen Anfänge der italienischen Malerei, entschiedener und objektiver als in Duccio und Cimabue, wenn auch jene Erzählungen schwanken. Viele alte Maler übten nicht nur jede Art ihrer Kunst, sie lieferten auch Bildwerke, Bauten und Mosaiken. S. 393.

379. 2. v. u. Ghiberti: Vgl. Rumohr II. 101. mit 263. Das Bild ist nicht mehr vorhanden. Es bleibt aber ein Irrthum, wenn man die ersten landschaftlichen Gründe dem Benozzo zuschreibt, der sie zwar trefflich zu behandeln, selbst mit architektonischen Beiwerken (S. 307.) zu schmücken wufste. (S. zu 577.)

380. 5. Einen: Vgl. S. 378 und Erläut. zu S. 402, 29

380 8. Florenz: Unter den Florentinern erinnere ich noch an Puccio Capanna, von welchem einige Bilder in W. Young Ottley's Series of plates etc. of the florentine school Nr. 23. u. 24. in Kupferstich abgebildet sind. Starnina gieng nach der Empörung der Ciampi (einem Aufstand des rohen Volks) zu Florenz 1378 nach Spanien. Einer seiner Schüler war der oben zu S. 372, 19. erwähnte Antonio Vite. Damals lebte auch Giovanni da Pistoja, ein Schüler des Pietro Cavallini, (nach Alfr. Reumond derselbe, der mit Antonio di Borghese im Campo Santo zu Pisa malte und Giovanni Christiani genannt wird). Obgleich nun gewifs jeden Leser diese alten Meister interessiren, in denen sich die Anfänge der bildenden Kunst erkennen lassen, so mufs ich mir doch versagen, sie ausführlicher zu charakterisiren, als es im Texte geschehen ist. Vielleicht hätte ich indefs neben Spinello den Florentiner Niccolo Petri**) und aufserdem den Francesco von Volterra bestimmter hervorheben sollen. Jener zeichnete sich gegen Ende des 14ten Jahrhunderts durch tiefe Auffassung und anmuthige Ausführung vorzüglich aus, wie seine Wand-Malereien im Kapitel-Saal des Klosters S. Franzesco zu Pisa trotz aller Verletzung noch heute beweisen. Franzesco von Volterra (1370—1372.) ist aber

*) Denselben Gegenstand hatte, in einem zerstörten Bilde, Giotto's ausgezeichneter Schüler, Taddeo Gaddi, im Tribunal des alten Handelsgerichts zu Florenz auf kühnere, doch minder geschmackvolle Weise behandelt: Im Gerichte der sechs Männer schnitt die Wahrheit der Lüge die Zunge aus.

**) Nicht zu verwechseln mit Niccolo di Pietro aus Venedig, der in einem Bilde im Palast Manfrini vom Jahre 1394 mehr byzantinischen, als eigenen Stil, doch schon ein Anstreben gegen jenen verräth.

nach Ernst Förster der wahrscheinliche Meister der herrlichen, bewegungsvollen, ächt in Fresko gefertigten (doch mehrfach übermalten und beschädigten) Bilder aus der Geschichte des Hiob im pisanischen Kirchhofe, die man früher dem Giotto zutheilte. Die Maler Don Lorenzo aus Florenz, der sich schwach an Fiesole's Richtung anschlofs, Lippo aus Bologna, der in dürftiger Milde sich gefiel, und Lorenzo di Bicci, sind bei weitem unbedeutender. Selbst Taddeo Bartoli steht jenen beiden nach.

380. 21. Zeit: beachtenswerth durch Erfindung, Gruppirung, Zeichnung, und durch ihr Relief. Zwar ungleich ausgeführt, hie und da eilig behandelt, sind sie doch immerhin grofsartig, streng und feierlich gedacht. Im Campo Santo zu Pisa malte Spinello 1390 die Geschichte des h. Ephesus und Politus. Seine Werke, welche Lanzi in der zerstörten Kirche Maria degli Angioli zu Arezzo rühmt, fand ich nicht mehr. Vgl. Scholler I, 349. Sie sind zu Grund gegangen. Der Künstler selbst starb, wie unser Fr. Müller über die Engel der sixtinischen Madonna, über den Teufel im Sturz seiner Engel in Arezzo, geisteskrank. (Vgl. 677. not.)

380. 5. v. u. In ihnen: Simone ist mehr durch Technik, Jacopo durch eine tiefere und zartere Richtung ausgezeichnet. In ihm, auch in Vitale dalle Madonne aus Bologna, zeigt sich ein inniger Sinn für Anmuth, der mich bisweilen, doch der Art nach nur entfernt an Giovanni da Milano erinnerte. (S. zu 377.)

381. 2. venezianische: Vgl. Scholler I. 222. Anmk. Der Streit über das Vaterland des Antonio Veneziano ist noch nicht geschlichtet. Mehrere nehmen, indem sie unsicheren Zahlangaben trauen, sogar zwei Maler dieses Namens an. Nach Lanzi arbeitete der Eine um 1300 in Osimo. Der Andere malte im Jahre 1386 zu Pisa, könnte also der Lehrer des talentreichen, doch, so weit die einfarbigen Reste im Klosterhofe neben S. Maria Novella zu Florenz noch schliefsen lassen, wenig ausgebildeten Perspektiv-Malers Paolo Uccello gewesen sein. Diesem Antonio werden die unteren drei Bilder aus dem Leben des h. Rainer im pisanischen Campo Santo zugeschrieben, deren Anfänge — die drei oberen — Förster (Kunstblatt 1833. Nr. 68.) in's Jahrzehend 60 setzt. Diese halten sich grofsentheils so ruhig, so unangefochten von idealen Richtungen, dafs man sie prosaisch nannte. Die unteren, die von Antonio sind, zeigen dagegen neben einer Naturtreue die vielleicht entfernt (?) auf altvenezianische Meisterschaft gedeutet werden kann, klare und ziemlich anmuthige Formen. Nach Rosini übermalte Antonio auch mehrere Bilder des Orcagna, und des Lorenzo. (Kunstblatt 1833. Nr. 32.)

381. 6. Bern. von Murano: ist nicht zu verwechseln mit Antonio und Giovanni von Murano. Jener war ein Vivarini, dieser nannte sich Alemanus, als ob er aus Deutschland stamme.

381. 19. so: Vergl. S. 397. In Bezug auf die spätere lombardische Schule könnte man, zumal wenn er aus Mailand war, an Giovanni da Milano erinnern. S. 377. Pisanische und pistojesische Urkunden von 1190 bis 1300 erwähnen die Meister Lugano, Albertino, Rosso und Rognerio aus Mailand. (Schorn's Vasari I. 100. f) Sie sind indefs verschollen, gleich den Meistern vieler anderen Kunst-belebten Städte, auf deren Spuren gegenwärtige Schrift eben so wenig eingehen konnte. Auch darauf beziehen sich die Worte S. 392. (Vergl. S. 113.)

383. 7. Andrea von Pisa: Schüler des Giovanni, nach Ur-

kunden des pisanischen Doms vom Jahr 1305. Ihm wird die kleinere Madonna in der Misericordia zugeschrieben, die jetzt an der Facade gegen das Battisterio hin steht Als ihm die Florentiner die Ausführung verschiedener Bauten auftrugen, war nach Alfr. Reumont Giotto abwesend und Arnolfo di Lapo schon todt. Er arbeitete auch in Elfenbein. Vrgl. zu 370.

383. 10. damaligen; Vergl. eine Stelle aus Ghiberti's Handschrift bei Rumohr II 234. (Göthe's Werke Bd. 3. a. 1830. S. 305. im Anhang zu Cellini's Leben.) Erst Pietro della Francesca, der für einen Lehrer des Perugio und Freund des Domenico von Venedig gehalten wird, gehört zu den ältesten Italienern, welche über die Perspektive geschrieben und sie in stark eigenthümlichen Fällen mit künstlicher Sicherheit angewendet haben. Fiorillo I. 280. In seinem Traum Konstantin's liefs er das Licht von oben ausgehen. Hirt (Berlin. Jahrb. 1827. Nr. 229., S. 1840.) sieht darin das wahrscheinlich erste Wagstück der Art in der neueren Malerei Uebrigens vgl. zu 381.

384. 7. Knaben: Diese singenden Knaben sind wohl das schönste plastische Werk des italischen Mittelalters. (S.487.) vgl. indefs zu S.407.

385. 4. v. u. versichert: mit Ghiberti etc.

387. 2. zugänglich: Vgl. Rumohr II. 255. Sie wurden noch zu unserer Zeit (1829) selbst zu Ostern und in der Krönungs-Woche des neuen Pabstes nur auf besonderes Verlangen gezeigt.

387. 7. des Masaccio: Lanzi übers. v. Wagner I. 54. Lpz. 1830. Vgl. dazu Rumohr II. 257. Die historische Vergleichung, die ich mir erlaubte, darf natürlich nicht in blos untergeordneten einzelnen Aehnlichkeiten gesucht werden, wie etwa in einem Vergleich der singenden Engel Gozzoli's, im Palaste Riccardi zu Florenz, mit den plastischen Chorsängern Robbia's.

387. 13. im Jahre 1478: nach neueren Untersuchungen nicht vor 1485. Nach Förster hatte er nämlich im Campo Santo 16 Jahre (1469—1485.) gearbeitet: leider nicht al fresco, daher seine herrlichen, so naturtreuen, als reichen und zierlichen Malereien, nur in Tempera auf die (nördliche) Wand aufgetragen, unaufhaltsam sich abblättern. Sie sind gleich neben und unter den Gemälden des Orvietaners Pietro di Puccio (zu S. 372) Kunstbl. 1833. Nr. 69.

387. 22. Gebete: Vergl. S. 552. Rumohr II. 252. bemerkt, dafs Angelico dem Mönchthum wenn auch nicht seine Eigenthümlichkeit, doch deren volle Entwickelung verdanke. Vgl. 402. u. zu 549.

388. 1. v. u. ohne Kunstwerth: Rumohr II. 265. setzt ihn nebst Domenico Veneziano, in die Reihe früher, vielleicht noch unbewufster Manieristen, welche gewisse, durch auswüchsiges und überfliefsendes Einzelne überladene Durchschnitts-Charaktere sich gebildet haben. Sehr bezeichnend, doch mufs ich beifügen, dafs mir dem Castagno jenes minder schuldige, unbewufste Moment fast durchweg, auch im Nackten zu fehlen scheint, worin man ihn am meisten rühmt. Uebrigens sind die bekannten Bilder seiner Hand Tempera, keine Oel-Malereien.

389. 4. A. Baldovinetti: Vasari läfst ihn viel zu frühe 1448 sterben. Rumohr II. 268.

389. 9. Wettstreit etc.: Hirt Berlin. Jahrb. 1827. Nr. 229 ff. Ueber Cosimo Roselli vergl. Rumohr II. 265. ff. wo auch davon die Rede, ob er ein Lehrer des Ghirlandajo war. Von ihm soll auch Fra Bartolomeo gelernt haben.

389. 19. Piero di Cosimo. Rumohr II. 352. (vergl. II. 268.) vermuthet eine frühe Berührung dieses Meisters mit lombardischen Malern

389. 8. v. u. ausschweifendes Leben: Vgl. indess Rumohr II. 296. ff. 271. ff. Das anonyme Werk des Kanonikus Baldanzi (Kunstbl. 1836. Nr. 90.) über Filippo Lippi kam mir, gleich manchen, ähnlich schätzbaren Werken erst zu Gesicht, als ich die Akten dieser Schrift schon geschlossen hatte.

392. 14. strengere: Es ist denkwürdig, wie frühe auch in Siena der behagliche Sinn für das kirchlich-Alterthümliche mit Leichtgläubigkeit, Wohlleben und Eitelkeit zusammenfällt. So schildert wenigstens Dante (Hölle 29, 121.) die Sienesen seiner Zeit. S. 650. und zu S. 418.

VIII. 397. 9. unbefangen: Man muss die Malerzünfte (S. 398.) von den Malerschulen unterscheiden. (Rumohr II. 210.) Ueber den Zunftgeist, welchem die Kunst „gleich anderen Gewerben" im Mittelalter „verfallen" war, über ihre Stellung im bürgerlichen Gemeinwesen, dessen Einrichtung ihr äusseres Gedeihen bedingte, der sie zugleich „mannigfaltige Förderungen verdankte", giebt Rumohr z. B. II. 400. ff. auch 164. ff. mehrseitige Auskunft, womit die Erzählung aus Giotto's Leben II. 49. zu vergleichen ist. Der Ausdruck botteghe, — „Maler-Bude", ist aus Vasari und Anderen bekannt. Später haben sich die Künstler, äusserlich wie innerlich, über die Zunftverhältnisse erhoben. Vgl. Rumohr II. 415 (Göthe's Werke. B. 35. a. 1830. S. 339. Fiorillo II. 462.)

- 397. 14. Ueber Mailand, Venedig etc. S. 369. 377. 381. 505. und Erläut. zu 381. Ueber Lucca, Pistoja etc. Rumohr II. z. B. 19. ff. 315. mit Fiorillo I. Förster etc. Hirt in den Berliner Jahrb. 1827. Nr. 227. f. S. 1814. erwähnt auch Rom. Vgl. S. 455. (630.) Die alten Wandmalereien im Baptisterium zu Parma etc. sind byzantinischer Art, obwohl sie das Andrängen eines neuen Geistes ahnen lassen. Sie stammen wohl aus der ersten Hälfte des 13ten Jahrh.

397. 19. Mittelpunkt etc.: Rumohr II. 19. ff. Göthe B. 35. a. 1830. S. 333. ff.

397. 3. v unt. empfindlichen: Künstler-Sagen schreiben z. B. dem Cimabue gegen jeden Tadel seiner Werke, eine grosse und stolze Empfindlichkeit zu, welche leicht veranlassen konnte, dass er ganze Bilder liegen liess. Eigentliche Eifersucht zeigt sich später, doch bald nach ihm. Dante Fegfeuer XI. 94. ff. Vgl. Vorles. IX. S. 456. von Oderigi, und zu 516.

398. 2. ff.: Erläut. zu 397. 9. Rumohr II. 211. sagt: „Die früheste Spaltung in der Richtung italienischer Künstler entstand unmittelbar aus den Neuerungen des Giotto. Diese erhielten sich in Florenz ein ganzes Jahrhundert lang in Gunst und Gebrauch; hingegen zeigt sich in der sienesischen Schule noch bis um's Jahr 1500 manche Nachwirkung der Anregungen, welche byzantinische Vorbilder, oder lebendige Anregung neugriechischer Maler während des 13ten Jahrhunderts in ganz Toscana verbreitet hatten." Vergl. Rumohr II. 20. 21. f. 26 f. 61. 19. ff. mit 230. 214. Nachrichten über ein neugriechisches Malerbuch s. im Kunstblatt Januar. 1832. Im Uebrigen vergl. z. B. J. G. Müller's bildliche Darstellungen im Sanktuarium der christlichen Kirchen vom 5ten bis zum 14ten Jahrhundert. Trier. 1835.

398. 18. entfalten: Vgl. Göthe (Anhang zu Cellini's Leben) Bd. 35. (a. 1830.) S. 304. f. Propyläen B. 3. St. 1.

398. 6. v. u. Zufälliges: Vgl. S. 533. Die Bemerkung ist nicht etwa gegen J. G. v. Quandt zu Adolph Wagner's Uebers. des Lanzi. Leipz. 1830. B. I. S. IX. gerichtet, weil Quandt — ein

Recht hat, gegen die oberflächlichen Vorstellungen des Lanzi mit Entschiedenheit aufzutreten. Fiorillo II. S. XII.

399. 23. wenig: Fiorillo I. 470. Vgl. Rumohr II. 400. ff. Hirt Berl. Jahrb. 1827. Nr. 129. S. 1840. ff. Eine Lücke suchte man auch in der Zeit nach Giotto. Hirt a. O. Rumohr II. 403. (mit 60. ff.)

400. 13. Einzelne: Rumohr II. 230. 251. (mit 313. ff.)

400. 4. v. u. Anderer: Indem ich mich auf die 7te Vorlesung beziehe, darf ich ohne Weiteres an Rumohr's Aeufserung erinnern, dafs der junge Filippo, Filippino, „den Zeitgenossen Raphael's den Weg gewiesen" habe. Rumohr II. 275 mit 271. ff. 246. ff. An Filippino rühmt Rumohr II. 277. den Geschmack und die Fähigkeit, das „Allgemeine" in seinen Aufgaben zu fassen.

402. 17. Franzisk: Vgl. zu S. 549. u. Rumohr II. 92 u. 311.

402. 23. das Jahr: S. Ludw. Feuerbach's Geschichte der Philosophie von Bacon bis Spinoza. Ansbach 1833. S. 18. mit Leo's Gesch. Ital. I. 37.

402. 29. florent.: Vgl. S. 380. zu S. 379. und zu S. 418. Fiorillo I. 285. sagt, von Leonardo an könne man mit mehr Grund, als vorher, den allgemeinen Namen toskanische Schule mit dem einer florentinischen vertauschen. Aber er bemerkt, S. 286. zugleich, dafs in Leonardo und Michel-Angelo die florent. Schule ihren höchsten Gipfel erreicht. Beide nennt er „philosophische Künstler", weil sie den Gesetzen nachgeforscht, welche, „den Erscheinungen der Natur zum Grunde liegen."

402. 5. v. u. Schule: Vergl. Erläut. zu S. 505.

404. 7. von keinem; Vergl. Rumohr II. 278. 284. Die Anbetung der 3 Könige in der scuola toscana zu Florenz, die ihm zugeschrieben wird, ist wahrscheinlich von Filippino. Rumohr II. 275.

404. 11. Signorelli's: Jener gefiel sich im Portraitiren, dieser im Originalisiren.

405. 8. v. u. Anlagen: Kant führt ihn mit Recht als Muster eines Genie's in vielen Fächern, als „vastes Genie" auf. Z. B. in s. Anthropol. a. 1798. S. 190. Zu bemerken ist, dafs er der natürliche Sohn Pietro's, eines Notars der Signoria zu Florenz war, kräftig an Körper, wie an Geist, in Allem ritterlich: eines der seltenen Beispiele wahrhaft grofser, aufser der Ehe erzeugter Künstler. Ferner, dafs die Anfänge seiner Kunst in ungebundenen, ironisch-kühnen, an's Häfsliche streifenden Versuchen sich bewegten, in wilden Ausgeburten überschwänglicher Jugendkraft. Noch sieht man in den Uffizien zu Florenz das Original oder die Kopie eines Medusa Hauptes aus der Gränze dieser Epoche.

406. 9. Es: obwohl jener Engel nicht so auffallend vorsticht, als man der Sage nach vermuthen könnte, wenn man die Anlage übersieht, die sich darin ankündigt.

406. 18. Schüler's: Hirt z. B. in den Berl. Jahrb. 1831. Nr. 36. S. 287. ist der Meinung, diese kleine Madonna sei im Spätjahr 1614 von einem Schüler Leonardo's gemalt. In diesem Jahre läfst nämlich die Ueberlieferung den Leonardo zuerst nach Rom kommen. Soll aber das Bild von ihm selbst sein, so mufs er dort, was leicht möglich, schon früher gewirkt haben. Ueber andere Jugendwerke des Meisters, nachdem er aus der Schule des Verocchio hervorgetreten war, vergl. Rumohr it. Forsch. II. 307. Auch dessen „drei Reisen in Italien." S. 70.

407. 6. durchaus nicht: Sein ausgezeichnetstes plastisches Werk mag wohl das zweimal vollendete und zerstörte Modell der Reiterstatue Francesco Sforza's (für einen Erzgufs bestimmt) gewesen sein.

407. 10. Veltlin: Er wollte auch Florenz und Pisa durch Kanäle verbinden, und die sonst schöne florentinische Taufkirche des h. Johannes emporschrauben, um ihr durch höheren Unterbau das rechte Verhältnifs zu geben. (Zu S. 283. 26.) Seine physikalischen Kenntnisse machten ihn zum Meister jeder Technik. Manches, was später als neue Erfindung galt, war ihm längst schon aufgegangen. Vieles war ihm heiteres Spiel.

407. 23. Jugendfeuer etc.: Vergl. indefs Rumohr's II. 306. zum Theil abweichende Bemerkungen.

407. 26 und etc.: in den folgenden Worten liegt der Begriff des Abendmahls, die sichere, einfache Lösung des Streites aller Theorieen darüber. —

406. 2. v. u. Mailand: Die Brera von Mailand besitzt vom Christus-Kopfe, die Kunsthandlung d. Brüder Woodburn in London von mehreren Aposteln noch die Carton's. Jener ist sehr beschädigt.

409. 5. v. u. Gallenberg: nach C. Amoretti's memoire storiche etc. Milano. 1804.

410. 5. v. u. eben so: Vergl. Rumohr II. 308. ff. Das Ausland, namentlich Paris besitzt einige der schönsten Portraite Leonardo's. Zu den vollendeten Portraiten seiner Schule gehört die wegen ihrer Weisheit und Schönheit weltgepriefsene Giovanna d'Arragona im Palast Doria zu Rom, irrig bald für die berüchtigte Johanna I. (st. 1381.), bald für Johanna II. gehalten. S. Kunstbl. 1833. Nr. 16.

410 19. Gruppe: Diese hat Rubens kopirt, Edelingk gestochen. Der Carton ist zu Grunde gegangen.

410. 1. v. u. abzulösen: bei solcher Gröfse überhaupt schweer durchzuführen (S. zu 407, 10.) Franz wollte kühn die ganze Mauer abbrechen, was leider unterbleiben mufste.

411. 12. Armen: Diese Sage gieng selbst in Blumenbach's Medicinische Bibliothek. Th III S. 142. ff. 729. über. Vgl. dessen Introductio in historiam medicinae literariam 1786. S. 117. f.

411. 15. theoret.: Seine und Michel-Angelo's Verdienste um Anatomie machen in der Geschichte dieser Wissenschaft eine Art Epoche. Leonardo stand mit Marc-Antonio de la Torre, der als Professor der Anatomie zu Pavia 1512 an der Pest starb, in engster Verbindung. Eine reiche Sammlung anatomischer Handzeichnungen Leonardo's befindet sich in der königlichen Bibliothek zu London. Zu Vesal's Werk soll Er nach irriger Sage die Zeichnungen, namentlich der Muskeln, geliefert haben. S. indefs zu 514, 27. Auch über Physik hat er Schriften hinterlassen.

412. 12. jenen: oder vielleicht dem Salaino (S. 411.). Dem Luino schreibt sie unter Anderen Fumagalli (Scuola di Leonardo etc. Milano 1811.) zu. In Rumohr's Drei Reisen n. Ital. S. 317. finde ich die Meinung, sie sei von Salaino unter thätiger Aufsicht Leonardo's gemalt. Mir scheint die Hauptsache von Leonardo, das Weitere vielleicht von seinem besten Schüler in dieser Sphäre. Salaino, ob zwar gewohnt, Carton's des Meisters auszuführen, scheint mir, ohnerachtet seiner leicht bewegten, fast flüssigen, im Kolorit warmen Manier für dieses Bild doch zu wenig geistvoll und tief. Würdevoll hinreifsende Milde fand ich wenigstens in keinem seiner Werke.

412. 14. Mitschüler: Es ist zu rühmen, dafs der innige, stille

Meister, der Gränzen seiner eigenen Kraft sich bewufst, mehr an den aufstrebenden Jugendfreund, als an den alten Lehrer sich gehalten, der die Malerei selber aufgegeben.

414. 16. Meister: Biadi hat (Firenze 1830) über ihn geschrieben.

416. 6. v. u. oft: Häufig ist seine Zeichnung fehlerhaft, seine Anordnung schwach.

418. 13. fremde: Aehnliche, doch untergeordnete Richtungen kündigen sich, gegen Anfang des 16. Jahrhunderts mehrfach an, zumal im nördlichen Italien, wo Carotto aus Verona die Steifigkeit, die er aus der paduanischen Schule (zu 505.) mitbrachte, durch Aufmerksamkeit auf Leonardo's, zuletzt auf Raphael's Werke, zu überwinden und durch Milde auszugleichen suchte.

418. 16. noch: Vergl. zu S. 402. Fiorillo I. 232. f. spricht der sienesischen Schule von Anfang des 16. Jahrhunderts, im Allgemeinen mit Grund, den eigenthümlichen Stil ab, der sie von der florentinischen unterscheiden soll. Schon zu Ende des 15. Jahrhunderts drängt sich durch Matteo da Siena (Matteo di Giovanni) in den stillen und alterthümlichen Charakter der sienesischen Malerei absichtliche Manier, Gefallsucht, Karrikatur ein. Wenigstens zeigt sich dies im Kindermord in S. Agostino zu Siena und im Studien-Palast zu Neapel, die beide dem erwähnten Maler zugeschrieben werden. Später wirkten Pinturicchio und Leonardo auf die Sienesen, die gerne zwischen alterthümlicher Heiligkeit und sinnlicher Gefälligkeit spielten. S. zu S. 392.

419. 16. vierzehnten: Wir sprachen S. 373. von Malereien, die Cimabue in s. 13. Jahre ausgeführt. Wird durch jene Thatsache im Leben Buonarroti's diese Angabe mittelbar beglaubigt?

420. 4. v. u.: Piccinin war Feldherr des Herzogs Ph. M. Visconti von Mailand. Dies war eigentlich der Gegenstand Leonardo's, der den vorletzten, wie Michel-Angelo den ersten Augenblick wohl eines anderen Kampfes wählte.

421. 5. nicht: Eine Kopie davon soll, nach Passavan zu Holkham in England sein. Marco Antonio und Agostino da Venezia haben einzelne Gruppen (les Grimpeurs) gestochen.

423. 4. dritten Breve: Es lautet: Michael Angelus sculptor, qui a nobis leviter et inconsulte discessit, redire, vt accepimus, ad nos timet, cui non succensemus: nouimus huiusmodi hominum ingenia. Vt tamen omnem suspicionem deponat, devotionem vestram hortamur, velit ei nomine nostro promittere, quod si ad nos redierit, illaesus inviolatusque erit et in ea gratia apostolica nos habiturus, qua habebatur ante discessum. Datum Romae 8 Julii 1506. Pontificatus nostri anno III. vergl. z. B. Rumohr II. 415. Fiorillo I. 351. Letter. pittor. Th. III. S. 320. (Lanzi übers. v. Wagner. B. I. S. 358.) Alfr. Reumont. a. O. Kunstblatt 1834. Nr. 44.

423. 17. Kanone: wie Urban VIII. aus d. Pantheon-Dache. Zu S. 123.

424. 20. Edlere Formen: Unter den angeblichen Werken werden ihm mehrere der Art zugeschrieben. Dahin gehört auch im Museum, wenn ich recht mich erinnere, zu Cassel ein Christus am Kreuz, der seinen Stil nicht an der Stirne trägt.

427. 11. binnen: Zur Vergleichung s. S. 604.

427. 12. ältesten: In der Schöpfung Adams belebt Gott den Menschen, wie mit eklektrischer Kraft, durch Berührung der Finger-Spitzen: ein Gedanke, den bekanntlich „weder Vasari, noch Convivi, die Zeitgenossen des Künstlers, zu erfassen verstanden."

428. 6. Vorzeit: Schelling ph. Schr. I. Plattner in Bunsen's etc. Beschr. d. Stadt Rom. I.

428. 18. poetischen: Dafs er vor allen Dichtern Dante stu-

dirte, erhellt aus dem Vorhergehenden. (Vgl. S. 434) Auf den Rand seines Exemplars zeichnete er die meisten Gruppen. Fiorillo I. 358. Seine Prosa, seine Briefe sind einfach, fast wie die Biographie des alten Götz von Berlichingen, geschrieben.

428. 29. Zorn über Bramante: Zunächst scheinen die folgenden Worte, doch nicht ausschliefslich auf die Baukunst zu gehen. Vgl. S. 282. 472. Dies ergiebt sich aus ihrem Zusammenhang. Buonarroti (Kunstbl. 1834. Nr. 44) äufserte: „An allen Mifshelligkeiten zwischen Pabst Julius und mir war der Neid Bramante's und Raphael's von Urbino Schuld; und dies der Grund, weshalb er zu meinem Schaden mit der Arbeit an dem Grabmale bei seinen Lebzeiten nicht fortfahren liefs. Daran that Raphael wohl, denn was der von der Kunst wufste, wufste er durch mich.“ Gemeine Eifersucht konnte Buonarroti's Seele nicht berücken, eher Stolz. Vgl. indefs S. 362. (307.) 401. u. zu 516.

432. 6. „Reliquie“: Mercy. Ausland 1836. Nr. 44.

432. 20. So: Meine Bemerkungen in v. Leonhard's u. Bronn's N. Jahrb. 1834. III. 299. und Hertha, Almanach für 1836 S. 197.

433. 3. herabstieg: Göthe (Zur Morpholog. I. 1817. S. 94 f.) sagte, von der Natur sprechend, zu Schiller: „er sehe Idee'n, sogar mit Augen.“

436. 17. So hat: Die älteste Quelle über das Danziger Weltgericht sind, meines Wissens, die curiösen Reisen durch Europa. Sorau 1739 von dem schlesischen Ritter George von Fürst. Er erklärt dieses Bild für die beste Predigt Vgl. Friedr. Förster's Sängerfahrt. Berlin 1818. (mit Bildern aus diesem Gemälde.) Die Darstellung der Himmelspforte auf dem rechten Flügel weckte die Vermuthung, dafs der Meister auch dieses Bildes in der Baukunst erfahren war. Vgl. S. 307. Auffallende Aehnlichkeit mit dem Michael in diesem Werke, hat eben dieser Erzengel auf einem unbedeutenden Bilde des Neapolitaners — Simone Papa, aus der letzten Hälfte des 15. Jahrhunderts, im Studien-Palast zu Neapel. (Vgl. S. 566.)

437. 3. Werk: auf der Kanzel zu Pisa. Sein kunstreicher Sohn Giovanni (S. 371.) hat in diesem Stücke und in der Scene der Geburt das Werk seines Vaters 1301 in der Kirche des h. Andreas zu Pistoja nachgeahmt.

437. 3. des Textes v. u. Theil nimmt: Vgl. Kunstbl. a. O. Voll hohen, weiblichen Mitgefühls thront hier Maria mit Christus in einer eigenen Glorie. Bei Buonarroti ist sie (freilich eine wesentliche, doch) keineswegs eine koordinirte Gestalt.

448. 3. Phidias: Winkelmann's Werke III. S. XXXVI. Dresden. 1809. von H. Meyer und J. Schulz.

451. 3. alten Tadel zu lösen: S. 428. Dies versuchte ich durch die Entwickelung des Ganzen. Um aus dem Gebiete des Einzelnen etwas noch anzuführen, wähle ich aus den Gruppen, wo die Auferstandenen zwischen Befangenheit, Reue und Glauben, zwischen Zagen u. Hoffnung noch schwankend, sündlicher Schweere noch nicht völlig entbunden, langsam aufsteigen, die Scene mit dem berühmten Strick, mit welchem ein minder gelungener Engel, rechts unter dem heiligen Laurentius, zwei Auferstandene emporzieht. In technischem Sinne rühmt Plinius*) an einer wenig bedeutenden (S. 145) plastischen Gruppe, dem farnesischen Stier, einen Strick — von Marmor. Er gehörte nothwendig dazu. Wäre aber in unserem Bilde, in dieser Gruppe, nicht schon ein gemalter Strick das Aeufserste der Prosa, selbst geschmacklos, wenn ironisch genommen? Liegt ihm keine mir unbekannte, ganz

*) H. N. II. 365. 4. S. 729. Feuerbach's Apoll. S. 157.

spezielle Dichtung oder Sage zu Grunde; so ist, wie mir das verschwärzte Original bei'm ersten Anblick glaublich machte, der Strick — ein Rosenkranz, im Sinne dieses Meisters ein ironisches Symbol. Schon die Schweere, die ganze Haltung charakterisirt die Emporgezogenen: Durch eigene Glaubenskraft kommen sie, noch voll sehnendem Bangen, nicht hinauf. Hinter ihnen schwebt, zum deutlichen Zeichen der gefährdeten Seelen, halb verborgen, die Wundergestalt eines traumartigen Geistes, gemischt aus Tag uud Schatten, Seitenstück eines neckischen Dämons der nächtlichen Linken. Manches erinnert hier an Dante'sche Scenen und weckt gleich einer tieferen Gruppe rechts, bei welcher der Teufel im Kampfe mit dem Engel keinen Vorsprung hat, mehrfache Streitfragen, die zum Theil in persönliche Beziehungen (S. 449.) einschlagen. Etwas weiter links unten hebt ein schönerer Engel zwei Auferstandene: einer scheint halb gerettet, den andern hat ein Teufel gepackt, gierig, schon vor der Verurtheilung, die sichere Beute, sonder Verzug zu fassen Von dem Himmelfahrenden weiter rechts, den ein späterer Maler in spöttischer Abbildung auf den Spiefs gesteckt hat, von anderem Hohn über das Bild gar nicht zu reden. Streitiger ist oben, an der Säule und dem Kreuze, die Bedeutung zweier Engel. Der eine, der zur Aufrichtung der Säule mitwirkt, und doch unter ihr liegt, erklärt sich, scheint mir, im Sinne des Künstlers, nicht schweer: Sein Engel hat im Himmel überall Boden, bedarf keiner Flügel, unterliegt keiner Gefahr, durch die heilige Säule erdrückt zu werden. Mit ihm dürfte sich auch der andere erklären, der die Aufrichtung des Kreuzes von von oben, wie dieser die Aufrichtung der Säule von unten zu erschweeren droht. S. 436. Indefs war mir das Original hier zu verschwärzt, dadurch vom Standpunkt in der Tiefe der Kapelle zu unklar. Aus der Kopie des Daniel von Volterra habe ich in diesem Bezuge keine entscheidende Erinnerung. Stützt der Engel, der den Erklärern so lästig ist, die Füfse hinten, um seine Kraft zu heben, auf die Schultern zweier anderen, so fällt der Anstand. Zieht er sie, wie es scheint, ein, so dürfte er, als „Last" gedacht, die Aufrichtung erschweeren. Im ersten Falle aber würde scheinbar ein prosaischer, im zweiten ein ironischer Zug durch die Seele des Künstlers gegangen sein, der in Allem wufste, was er wollte, und den Engel, den er an das Kreuz erhöht hat — sicher mit reifer Ueberlegung bildete. Meiner Ansicht des Ganzen zu Folge ist die Sache einfacher, die Aufrichtung selbst (S. 436) eine Waage des Momentes: Erst mit dem End-Urtheil über die Sünder, nicht während desselben kann sie vollbracht sein. S. jedoch Nagler's Buonarroti.

IX. Schon 1831 im Literatur- und Kunstblatt der Zeitschrift: Unser Planet von L. Storch bei F. H. Hartmann zu Leipzig Nr. 29. ff. S. 118 ff. auf besondere Veranlassung (a. O. 1830. Nr. 74. S. 591.) mitgetheilt.

455. 3. wissen: z. B. S. 404. ff.

455. 16. Lombarden: Rumohr II. 211. mit Fiorillo I. 73. (80.)

456. 13. Miniaturen: d'Agincourt histoire de l'art. etc. Rumohr I. 196 311. 352. ff. und vorher II. 4. Fiorillo I. 74. Zu den wichtigsten alten Miniaturen gehören die aus dem Buche Josua auf einer langen Pergament-Rolle in der vatikanischen Bibliothek. Die Erfindung, Anordnung und Form, selbst die Gewandung und die eigenthümliche Personification von Flüssen, Bergen, Städten, gab Veranlassung, antike Einflüsse, der Mangel in Durchführung der Formen aber, namentlich der Gliedmafsen, und

die Handschrift selbst Veranlassung, eine Kopie älterer Arbeiten darin zu suchen. Nach Rumohr II. 252. haben die mönchischen Miniatoren in Italien seit dem Jahre 1300, „bei zunehmender Kunstbildung allgemach jene Richtung eingeschlagen, deren Beato Angelico sich in der Folge bemeisterte. Dieser Künstler war von der Miniatur-Malerei ausgegangen." Das Letztere gilt, doch in geringerem Maafse auch von vielen Anderen. So sind z. B. im Ufficien-Palaste zu Florenz schöne kleine Täfelchen Fra Bartolomeo's Jugend-Arbeiten. Dafs auch die Alten Miniaturen hatten, beweisen (zu S. 471.) die Miniatur-Streifen von Elfenbein mit Arabesken und ägyptischen Figuren, die man im Herbst 1834 bei den Ausgrabungen in Pompeji in einem kleinen Hause fand. (Zu 151.)

457. 14. gentile: im Sinne Buonarroti's, mithin auch lebenvoll, ritterlich.

457. 15. Fiorillo: I. 76. Hirt, Italien und Deutschland 1 St. und Berlin. Jahrb. 1827. Nr. 229. ff. S. 1840. ff. Duca di Ferentillo lieferte eine Biographie des Gentile. A. Cav. Ricci ein Elogio desselben. Dem Fiesole steht er an Innigkeit und klösterlicher Heiligkeit des Gefühles nach, er übertrifft ihn aber an Unbefangenheit und Vielseitigkeit.

457. 21. süfs: Vasari rühmt vor Allem die weinenden Engel seiner jetzt sehr verlezten Pietà im Dom zu Assisi. Vgl. Rumohr II. 320 mit 311. 313. 316. ff. 351.

458. 24. Lebens: Scholler I. 371. ff. In einigen dieser Fresken will man die Mitarbeit Raphael's noch erkennen, in dessen Stanzen, an der Wand der Rechtsgelehrsamkeit (S. 468.) über dem Fenster, die symbolische Vorstellung der Macht an das Bild derselben im Wechsel-Gericht (Cambio) erinnert.

458. 25. gab: Dies gilt im Durchschnitt. S. 626. 544. Schelling phil. Schrift. I. 383 mit 357. Uebrigens zeigt auch Perugino's Stil verschiedene Entwickelungs-Stufen.

459. 5. v. u. trefflich: mehr im Einzelnen, als im Ganzen. An Geist stehen sie natürlich unter den wenigen Zeichnungen Raphael's, die sich davon im Palast des Hauses Baldeschi zu Perugia und der Uffizien zu Florenz erhalten haben.

460. 15. am 26: nach Anderen am 6. April. Kunstbl. z. Morgenbl. 1830. Nr. 13. Scholler I. 299. Ist Vasari's Angabe, Raphael's Geburts- und Sterbe-Tag falle auf einen Charfreitag, eine platonisirende Fiktion und heilige Spielerei? Auch die Grabschrift läfst ihn an seinem Geburtstage sterben. Quandt zu Wagner's Lanzi I. 351. Wichtiger ist sein Geburtsjahr. S. 403. und zu S. 468.

460. 21. Brera: Scholler I. 52. Das Weihbild in der Kirche S. Francesco zu Urbino, worin er sich, seine Frau und den kleinen Raphael knieend vor der Madonna dargestellt, u. die Freske zu Cagli habe ich nicht gesehen. Uebrigens hat ihn Pungileoni (Urbino 1822) zum Gegenstand einer eigenen Schrift gemacht.

460. 5. v. u. einiger: Scholler I. 375 385. Man hat noch frühere. Schon im Hause des Vaters malte Raphael an die Wand des Hofes (S. 552.) eine Maria, die man dort noch zu besitzen glaubt. In der Andreas-Kirche zu Urbino zeigt man auch eine heilige Familie. Aus seiner Bildungszeit bei Perugino rühmt Waagen das bekannte Werk, das seit wenig Jahren in Berlin ist. Es soll 1501 oder 1502 gemalt, mithin älter sein, als das Sposalitio und die vatikanische Krönung der Maria. Museum der bildend. Künste. 1834. Nr. 17. Das Berliner Museum besizt noch einen andereu Raphael

aus früher Zeit. Longhena gedenkt im Leben Raphael's S. 571. eines kleinen Flügelbildes aus dessen Jugend. In der Mitte Maria mit dem Kinde, auf den gröfseren Flügeln die h. Barbara und Katharina, und auf dem geschlossenen die Verkündigung grau in grau. Kunstblatt 1835. Nr. 93. Fumagalli, Contrada della Brera. Ticozzi behauptet, der Türkenkopf zu den Füfsen der h. Barbara sei der Prinz Zizim und das Ganze ächt raphaelisch. Und so kennt man noch mehrere, deren Aufzählung nicht im Plane dieser Schrift liegt.

461. 10. zeigt: Erst nach Raphael's Tod soll der untere Theil dieses um 1505. unternommenen Jugendwerkes von Giulio und Penni ausgeführt worden sein. Kunstbl. 1833. Nr. 50 Wenigstens zeigt vor Allem diese Parthie fast mehr Mühe, als Natur u. Freiheit. Ueber die Gründe der hier aufgestellten Reihenfolge raphaelischer Werke, die ich schon 1831 eben so angegeben habe, kann ich hier kaum näher, als geschehen ist, sprechen.

461. 15. Constabile. Scholler I. 386.

461. 9. v. u. zerbricht: als überwundener Freier. Dies sagt im Vordergrunde sein ganzer Ausdruck. Zur Vergleichung mit alten Sitten s. d. Talmud u. die Erkl. zum Buch der Richter 14, 10. f. zu Matth. 9, 15. zu 1. Mos. 21. und Tobias 7. u. J. F. Hirt de paranymphis apud Hebraeos nuptialibus. Jen. 1748 Auch Reisebeschreibungen in den Orient. Sie Sache ganz anschaulich zu machen, liefs Raphael den Stab des Bräutigams schöner aufblühen, als Aaron's Stab. Die Stäbe der Freier und Zeugen sind ohne Blüthen.

462. 9. ausgeführter: so viel ich mich erinnere, war das Gemälde für eine Kirche gefertigt, und in diesem Falle schweerlich so klein: übrigens kein unberühmtes Werk. (Vgl. Hirt Berlin. Jahrb. Dec. 1831.)

462. 1. v. u. Würde: Die Zunge der Zeit sagt freilich: aus Interesse des Verdienstes. Allerdings spielte, gleich anderen Künstlern mittlerer Gröfse, Pint. damals schon behaglich auf seinen Lorbeeren.

463. 4. v. u. den Schüler: d. h. wie der Zusammenhang zeigt, den Nachklang der Schule. Eben so versteht sich aus dem Verlauf des Ganzen, dafs die bewährte Aehnlichkeit dieses Bildes mit Werken des Fra Bartolomeo nur im Sinne der unerreichten Höhe zu fassen ist, auf welcher Raphael gleich seiner Madonna thront, so dafs selbst Bartolomeo nur als tief untergeordneter Meister neben ihm zu denken ist, nur wie ein Heiliger neben der Königin des Himmels, die in schuldloser, nie getrübter Freiheit, gleich der Schönheit (S. 626), die eigene, ungesuchte Macht mehr übt und erfährt, als kennt. (Zu S. 468.) Die Vollendung dieses Werkes mag, in Erinnerung an Vasari's Bericht, die Ursache sein, dafs man es allgemein viel später setzt. Mit Recht mag es Rumohr (it. Forsch. II. .u III., drei Reis. n. Ital. 75.) gegen Vasari für ein Prozessionsbild erklären. Man verzeihe mir aber, wenn ich auf der anderen Seite nach 464 ff. die Vermuthung wagte, dafs es vor der Schule von Athen etc. gemalt ist. Nur der Schöpfer dieses Werkes konnte den Platon und Aristoteles der sog. Schule bilden: Gestalten, deren bestimmte und vereinte Hoheit Niemand würdigen kann, dem die Tiefe, die in dieser Madonna wohnt, nicht aufgegangen ist. Ich halte sie (vor der unumgänglichen Ausbesserung) für eine der herrlichsten, die es giebt, setze die vielverkannte (schon frühe durch Restauration gefährdete,) Cäcilia, deren Komposition eben so einfach scheint, viel später (S. 487.), und sehe doch in Raphael's letzten Werken den Triumph

reifer Vollendung. (S. 626.), halte selbst die Worte Winkelmann's, dafs er in Italien sehr bald Raphaele gesehen, die das Dresdener Bild übertreffen, für vollberechtigt. War es, wie zu glauben, ursprünglich eine Prozessions-Fahne, dann hat vielleicht der Meister, als es schon in den Händen der Sixtiner zu Piacenza war, die späteren Engel unten und manches Einzelne etwas anders ausgeführt. Dafs aber die Komposition der Cäcilia anderer Art und ungleich reifer durchdacht ist, hat Scholler I. 296. ff. bewiesen. Uebrigens finde ich im Sixtus des Bildes, bei eben noch halb geöffnetem Munde, den sprechenden Zug fürbittender und staunender Ehrfurcht durch die ganze Gestalt gegossen. Daher auch die Haltung seiner Rechten, in welcher C. H. Weifse in einer dankverpflichtenden Schrift scharfsinnig eine Beziehung auf die Gemeinde sucht. Die h. Barbara ist nur ein schwaches Gegenstück zur h. Magdalena in der Cäcilia. (S. 488.) Voll Wohlwollen und Anmuth schaut sie, dem Sixtus gegenüber, mild und gelassen auf die Betenden herab, neben der Himmels-Königin eine leichte, fast portraitartige Gestalt, die mit reinem, gefällig bewegtem Sinne auch die kleinen Freuden des Lebens ehrt.

404. 25. Original's: Scholler I. 175. Athene I. 25. Aus Raphael's Schule ist eine Kopie davon im Studien-Palast zu Neapel.

464. 3. v. u. keinen: Raphael selbst liefs das Bild in Florenz unvollendet liegen (S. 465), wo es später von leichter Hand ausgeführt wurde. Schon in der Anlage mifsrathen, verdient es durchaus nicht den Ruf der „Grofsheit", den man ihm wegen der kirchlichen Drapirung zutheilt. Uebrigens nähert es sich in manchem Bezuge der Manier des Bartolomeo.

465. 4. Madonna: ein Buch in der Hand, worin sie eben gelesen. Dadurch, und durch den Stieglitz, erinnert mich dieses Bild an ein früheres von Raphael, jetzt in Berlin, das ich nur aus Beschreibungen kenne, wornach Maria in dem Buche noch liest und Johannes fehlt. Raphael liebt es überhaupt (S. 141.) vorzugsweise denjenigen Madonnen, die er in der ganzen Naivetät und Anmuth des Familien-Lebens darstellt, fast in idyllischer Art (Vergl. S. 141.), Thiere oder Blumen beizugeben. Während das Christus-Kind der Madonna Aldobrandini (jetzt zu London), wovon eine alte Kopie bei Camuccini in Rom, eine Nelke (schöner als in allen Werken Garofalo's) hält, hat eine Madrider Madonna, im Pitti-Palast von Giulio Romano schwach kopirt, eine Eidechse, und die bekannte neapolitanische, erst nach dem Tode des Meisters von Giulio vollendete Jungfrau eine Katze bei sich etc. Die Saumthiere der Krippe sind bekannte, häufige Zuthaten. Blumen, auch Thiere kommen aber selbst in der Umgebung der Maria als Himmels-Königin vor, doch nur wo es die ganze Fülle der Komposition mit sich bringt. Auf dem grofsen Weihbild der milden Himmels-Königin von Foligno im Vatikan (1510 oder 1511 gemalt) durfte der Löwe des Hieronymus nicht fehlen. Aehnliches bei allen Malern. Einzig in ihrer Art ist Raphael's Madonna mit dem jungen Tobias und dem Fische im Eskurial, von welcher man in Camuccini's Studien eine Zeichnung von dessen Hand sieht. Aufserdem vgl. zu S. 577.

466. 7. v. u. Streit: Disputa. S. 484. eigentlich in feierlichem Gespräche.

467. 9. Halle: im Stil des Bramante (zu S. 307.), dessen Ebenbild Raph. im Archimedes gab. Der Karton dieses Bildes im

Ambrosianum zu Mailand zeigt manche interessante, belehrende Abweichungen von der Ausführung. Zu 637.

468. 10. v. u. 1521.: S. zu S. 319. u. S. 485.

468. 9. v. u. spielen: Leonardo hatte sein Abendmahl schon 1499 vollendet. (S. 467. 485.) Buonarroti war noch mit seinem David beschäftigt, während der junge Raphael schon die Trauung (1504) malte. (S. 420 mit 461.) Als unter Julius II. jener in der sixtinischen Kapelle, arbeitete dieser in den Stanzen. (S. 427 und 465). Die neue Aufgabe, die ihm durch Darstellung unsinnlicher Gebiete des menschlichen Geistes, der Theologie, Poesie, Philosophie und Rechtsweisheit, gestellt war, entzündete doppelt seinen inneren Wetteifer und erhob durch die Erfahrung dessen, was er geleistet, die stillere Ahnung seiner Vollkraft zur selbstbewufsten Entfaltung, die gleich im Bilde der Philosophie reif hervortrat. (S. 467. 485) Dieses begründet den entschiedenen Anfang der letzten u. höchsten (S.626.not.) Epoche seiner Kunst.—Jeder vergleichenden Betrachtung wahrer Kunst-Fortbildung begegnen heute zwei Extreme. Während die Einen nur Erlernung und Nachahmung, sehen die Anderen nur die unbewufst wirkende Natur der Künstler. (S. 398. ff. 270. ff.) So soll nach komischen Erzählungen erst der Anblick des gewaltigen, jezt durch Uebermalung beleidigten Alexander-Kopfes von Michel-Angelo in der Farnesia etc. den Raphael auf grofsartige Gedanken gebracht haben. Andere verweilen bei anderen Ueberlieferungen, von denen jeder Cicerone in Rom so trüglich, als reizend zu reden weifs. Aufser Vasari's, Condivi's, Quatermère de Quincy's Leben Buonarroti's, aufser den vielen Biographieen Raphael's vgl. Fiorillo I. 89. ff. Lanzi deutsch von Wagner I. 1830. S. 358. etc. Auch Göthe a. O. B. 29. S. 179. Jeden Falls hat Raphael die Werke seines grofsen Zeitgenossen mit selbsthätiger Aufmerksamkeit betrachtet, mithin auch von ihnen, wenn man so sagen will, gelernt. Aber die Ausbildung seiner Kunst bleibt dennoch eine lautere und freie Enfaltung seines eigensten, bescheidenen Geistes und die Werke, wo er diesem ungetrübt folgte, sind gelungener als jene, wo er, wie vielleicht im Jesaias, an welchem wohl Schülerhände mithalfen, Buonarroti's Stil mit dem seinigen zu verschmelzen trachtete. Diesem Ziel näherte er sich nur von Ferne, wie etwa in der Vision Ezechiel's (S. 473. 484.) oder in der Margaretha der Wiener Gallerie, so weit letztere meiner Erinnerung noch gegenwärtig*). Schon aus dem Verlaufe dieser Vorlesungen erhellt im Ganzen, wie weit und wie ferne Raphael's Kunst den Geist auch der Florentiner, unabhängig von Nachahmung etc., in sich enthalte und entfalte. Man kann aber nicht in vollem Sinne mit Schelling (Philosophische Schriften I. 390.) sagen: Michel-Angelo's Stil sei eine Basis — (welche Basis denn?) der Kunst des Raphael gewesen. Unterrichteter spricht Rumohr II. 350. über dieses Verhältnifs. Was nämlich Schelling mit jener Kunst-Basis will, erklärt sich aus denselben Blättern, wo er von ihr spricht. Denn gleich darauf (S. 391) erkennt er ausdrücklich die Basis der Kunst, also auch ihrer Schönheit, — in der Lebendigkeit der

*) Ich führe sie nur an, weil Raphael in einem späteren Bilde eben dieser Heiligen, im Louvre zu Paris, gleich wieder seiner eigenen Natur treuer folgte, wie noch heute das beschädigte Ganze zeigt, obwohl er dessen Ausführung der Schülerhand Giulo's überlassen hat.

Natur. Diese aber wird in solchem Sinne Niemand für die Virtuosität des Buonarroti'schen Stils in Bezug auf Raphael erklären, in welchem nach Schelling (S. 379.) „die Kunst ihr Ziel erreicht hat". Dazu kommt in derselben Rede (S. 362.) die Versicherung, „die äufsere Seite oder (!) Basis aller Schönheit, sei die Schönheit der Form". Diese zum Theil gesunderen, und, wenn sie besser verstanden, als gegeben sind, beachtenswerthen Urtheile machen jene Aeufserung über Raphael und Michel-Angelo zu einem wohlklingenden Worte, das entweder seines Inhaltes verlustig geht, oder in einseitigen Widerspruch dagegen tritt, zumal wenn man erinnert wird, was im Sinne Raphael's — Schönheit der Form heifst und welches Gewicht er auf ihre Harmonie, auf die Tiefe ihres Ausdrucks, ihres Geistes legte. Denn weder jene äufsere Basis aller Schönheit, noch die Basis der Kunst überhaupt, — und von einer dritten, aufser der scheinbar historischen ist keine Rede — d. h. weder die Schönheit der Form, noch die Lebendigkeit der Natur macht die Eigenthümlichkeit des Buonarrotischen Stiles aus, der doch nach der gefälligen unbestimmten Ausdrucksweise, eine Basis der Kunst des Raphael d. h. bei Schelling der vollendeten Kunst, gewesen sein soll. Der Naturphilosoph springt, gleich einem Bezauberten, unbewufst ab von seiner Theorie, steigt in das Gebiet der Geschichte, beruft sich auf Buonarroti's Erstgeburt, erblickt in dem jüngeren Raphael eine mildere Frucht der Zeit, läfst aber die verlassene Theorie gleich wieder durchschimmern. Freilich war Michel-Angelo's Stil, wie er mit ihm — untergegangen ist, „mit ihm geboren". Er ist älter als Raphael's Stil, richtete sich nicht nach diesem. Aber er ist darum weder blos eine vollgewichtige (völlig-reelle) und qualitative Basis, noch eine äufserliche Voraussetzung desselben, die der Letztere, der gleichwohl als Maler der reifste ist *), durchweg nur unter und hinter sich gehabt hätte. Erstaunen wir, dafs dem Meister der Redekunst eine solche, so anschauliche Sprach- und Sach-Verwirrung auf so kleinem Raume und in einer so lange ausgefeilten Rede — begegnen konnte; so lös't sich der Zweifel, wenn wir bemerken, dafs der Bescheidene damals in der Stille sich mit Raphael, den älteren Nebenbuhler (Hegel), welchen er früher hoch hielt, mit Michel-Angelo vergleichen, und auf diese Art hier nach seiner Persönlichkeit, dort nach seiner Theorie das Urtheil über beide modelliren mochte. Wenn er jedoch in der blendenden Folge der Rede, die auf so Viele wie ein Irrlicht wirkte, von Michel-Angelo (S. 377.) sagt, dafs sich durch ihn der That nach, die älteste und mächtigste Epoche der frei gewordenen Kunst darstelle, jene, wo sie in ungeheuren Geburten ihre noch ungebändigte Kraft zeige; so läfst er sich im angegebenen Bezuge abermals durch ein Bild hinreifsen, dessen Schönheit dem Forscher der Vier-Weltalter

*) In sofern läfst sich in seiner Kunst welthistorisch eine doppelte „Basis" untercheiden, wenn man den beliebten Ausdruck wählen soll: die erste grofsartige Einfachheit, und die folgende, zum Theil entzweiende Entwickelung. Aber eben darin stellt sich sein Verhältnifs zu Buonarroti anders heraus, wie aus dem Verlauf dieser Vorlesungen erhellt und gleich im Folgenden sich wieder zeigen wird. Oder giebt Schelling dem Stile Raphael's unbestimmt viele, oder vielleicht gerade so viele „Basen", als Künstler, wenigstens bildende u. italienische, vor ihm, geboren wurden! Bestimmtheit verlangt die Wissenschaft der Kunst, keine schillernden Phrasen!

gar nahe lag *). Wohl sagt Oehlenschläger in seinem, ich glaube später erschienenen, Correggio mit Recht von Buonarroti:

> — — — — der Feuergeist
> Ist mehr Titan, als Gott, und seine Gröfse
> Ist wie die Gröfse der uralten Welt.
> Die Anmuth mangelt ihm. —

Schelling aber fafst in jener Erklärung den Michel-Angelo weder in seinem Verhältnifs zu Raphael, noch in dem zu den florentinischen Meistern, noch zur Kunstgeschichte im Ganzen treu auf. Kalt in warmen Worten, wirft er sich bei dem Mangel unbestochener Einsicht in die Art und Natur dieser Künstler auf die Kinderfrage nach Niederem und Höherem, nach quantitativen etc. Unterschieden und Stufen; spricht von Buonarroti als hätte er kein Werk dieses Künstlers gesehen; mifsachtet mit theoretisirender Zuversicht den Gang der Entwickelungen, merkt nicht, dafs unter den Florentinern gerade der ältere, einfache, ruhevoll sinnig forschende Geist der Kunst vorzüglicher in Leonardo, und dafs in Buonarroti, mehr der spätere, durch Reflexion schon trotzig bewegte, durch sie oft gestörte Geist frei wieder auferstand (S. 431. ff.); er mifskennt, unfühlend, wie ihm geschieht, in der hohen Kunst-Reflexion Michel-Angelo's jenen wesentlichen Unterschied der Erhabenheit seiner und der älteren Werke. Schon in der Vorlesung über die Architektur in Italien sahen wir, dafs in dem Erhabenen, wie es in der ältesten Kunst zu Tage trat, die einfachst-naturgemäfseste Kunst-Anschauung sich bethätigte, während das Erhabene in späteren Werken als ein wundersamer Triumph kühner Reflexion zu erkennen ist. Dieses Gesetz, das wir gleich in der älteren Kunstgeschichte nachgewiesen, ist welthistorisch, gilt eben so in der Geschichte der neueren Kunst und ganz offenbar von Michel-Angelo's Werken. (Vgl. S. 258. f. 311. 418. 430.) Da reichen, ohne klare, bestimmte Begriffe, auch die schönsten Worte, die effektvollsten Bilder, wenn sie noch so Viele bestechen, nicht aus. Von solchen Widersprüchen wimmelt, gleich seinen anderen, aphoristisch herrlichen Werken, die sonst wundervolle Rede des Veränderlichen über das Verhältnifs der bildenden Künste zur Natur. Und jener rhetorische Gedanke über Raphael und Michel-Angelo lös't sich in die einfache, ganz allgemeine, fast triviale Bemerkung auf, dafs, wie alle wahre, so vorzüglich (d. h. im höchsten — Grade) die raphaelische Kunst, heitere Anmuth mit Würde paarend, das Gleichgewicht des Menschlichen und Göttlichen, die ewige Harmonie der bewufstlos wirkenden Tiefe der Natur und des Genie's mit der Besonnenheit und Freiheit in jener eigenthümlichen Bestimmtheit zu ihrem Wesen hat, die sich aus der welthistorischen Stellung des Meisters, aus seiner ganzen Individualität — — von selbst ergeben — mag. Man überhebt sich dadurch der Mühe, sie genauer zu bezeichnen, und begnügt sich mit der Vorstellung einer blosen Stufenleiter. Denn jene beiden Seiten sind die Prämissen jeder Kunst-Schöpfung, wenn auch in Michel-Angelo der reflektirende Kunst-Verstand im Streben nach Erhabenheit, in vielen anderen Meistern der einfache Bildungstrieb künstlerischer Weltanschauung vorwaltete. Dafs aber jenes scharftrennende und die Einheit der Gegensätze mit Gewalt

*) Vergl. Platner in Bunsen's etc. Beschreibung der Stadt Rom. Th. I. und II.

und Erhabenheit oft gleichsam erzwingende Streben, dessen Triumph in der Richtung des Michel-Angelo gesucht wird, mit der höheren und versöhnenden Tendenz Raphael's, dafs diese, alle früheren Momente einfach umfassende, ruhevoll-entwickelte Tiefe noch mit jener so zu sagen, kritischen Gährung, die das Antike mit dem Modernen vereinen wollte, gleichzeitig*) in Italien zu Tage kam, ist nicht nur der gröfste Beleg des regen Kunst-Lebens dieser Zeit und seiner Kulmination, sondern die deutlichste Folge der Entwickelung der Kunst, ganz im Geiste des damaligen Italien's, des Jahrhunderts der Reformation. Darin, dafs Raphael's Kunst den allseitig wirkenden Geist Michel-Angelo's, seines älteren und ihn überlebenden Zeitgenossen, so wenig, als den Geist Tizian's, völlig u. abgeschlossen in sich trug, (S. 398. ff.) liegt zugleich ein Wink der Geschichte, welche Aufgaben der Gegenwart, der Zukunft vorbehalten sind, wenn die Künstler, frei wie Raphael, auf eigener Bahn fortschreitend, nicht durch Nachahmung, nur durch Wiedergeburt und neue Schöpfung ihrem hohen Ziele näher streben. (S 644. ff. 652. ff. Rumohr II. 356 f.) Schelling's Urtheil über das Verhältnifs Raphael's zu Buonarroti, aus Theorieen und Phantasieen wunderlich zusammengewebt, verkennt aber nicht blos den tiefen, bestimmten Gang der Kunstgeschichte: es verkennt zugleich den eigenthümlichen Wirkungskreis, die zarte Gränze, in der sich das Genie dieses Meisters bewegte, und ist von den wesentlichsten und tiefsten Grundprincipien der Kunst fast so wenig durchdrungen, als sein Urtheil über Guido Reni, das ich S. 557, und über Dante, das ich S 96. berührt habe. Denn auch hier verbirgt er sich hinter unbestimmten, etwas paradox klingenden Ausdrücken, indem er die wesentliche Natur u. die inneren Gränzen eigenthümlicher Leistungen, wie dort das grofse Gesetz übersieht, dafs jede wahre Kunst ihr eingeborenes Princip mit Freiheit festhält und ihren eigenen Wirkungskreis hat, in welchem sie sich eben so frei, als streng abgränzt. Vgl. S 675 zu 96. und 681. zu 161. S. Schelling im Register.

470 9. v. u. übersetzt: Eine Ausdrucks-Weise, deren sich Mengs öfters und mit Wahrheit bediente. So nannte er die beiden Kopieen, welche Rubens von Tizian's scherzenden und spielenden Kindern nahm, ein in's Flammändische übersetztes Buch, welches ohne die Grazie des Originals alle Gedanken des Urtextes wiedergebe Aehnlich, doch mehr in lobender Wendung sagte schon Cennino, ein älterer Zeitgenosse (? Rumohr II. 43.) Ghiberti's: Giotto habe die Malerei aus dem Griechischen in's eigentlich Italienische umgeändert.

471. 22. Pieva: Ausland 1835. Nr. 194. Schon in der Schule des Perugino besitzen wir Arabesken von Raphael, z. B. auf der Predella der zum Himmel gestiegenen Maria (S. 461.) der vatikanischen Gallerie, auf der Anbetung der drei Könige im Museum zu Berlin. Wie die Poesie verschiedener Völker Märchen, hat die Kunst derselben Arabesken. Antike Miniatur-Arabesken aus Pompeji führte ich zu S. 456, 13, und Relief-Mosaik-Arabesken

*) Ist nämlich die Geburts-Stunde Michel-Angelo's, worauf, wie (S 707.) bemerkt, Schelling dringt, nichts Gleichgültiges, dann ist auch die überlebende Stärke seiner Natur nicht minder beachtenswerth. Wer wenigstens jene „naturphilosophisch" konstruiren will, mufs nolens volens letztere mit in die Rechnung ziehen. Vgl. S. 403. und S. 706. den Anfang dieser Erläuterung.

sogar aus dem alten Mitla in Mexiko S 270. not. an. Uebrigens s. Fiorillo's Abhandl über die Grotesk. (Vgl. Cuvier's Umwälzung der Erdrinde, deutsch von Nöggerath I. 72. a. 1830.)

471. 28. gelitten: Vgl. jedoch Göthe B. 27. S. 214. Auch Ungeschliffenheit und Muthwille hat sie, so weit er reichen konnte, verletzt. Vrgl. 677 zu S. 124.

471. 32. Chigi: Auf seine Veranlassung sollen auch Raphael's Sibyllen gemalt sein.

472. 3. Schüler: das Meiste soll Giulio Romano nach Raphael's Entwürfen ausgeführt haben Uebrigens erzählt man sich viel von dem sinnlichen Leben der Maler während dieser Arbeit.

472. 10 Venus: Andere nennen es Amphitride. — 12. stückweise: Die Gruppe auf der Rechten soll gleich Anfangs nach dem Karton des Meisters von Schülerhand ausgeführt sein.

472. auch: Dafs R. auch in plastischen Arbeiten sich versuchte, ist begreiflich. Das Nähere in Cicognara's storia della scultura. II. 90. 237. 257. 262.

473. 2. f. Villa Madama etc.: An diesem Palaste fällt die Halle am meisten in das Auge. Nach einem Briefe des Castiglione erklärte Pungileone diese Villa für ein Werk Raphael's. Nach Gaye im Kunstbl. 1835. Nr. 4 scheint nur der Grundplan derselben von Raphael, die Ausführung, wenigstens zum gröfsten Theile, von Giulio Romano zu sein, der in Rom die Paläste Cenci und Cicciaporci gebaut hat Eben so ungewifs ist noch, wie viel Antheil Raphael an den Palästen Stoppani in Rom, und Pandolfini in Florenz hatte. Beide letztere unterscheiden sich von jenem Bau durch gekuppelte Halbsäulen und schweere Fenster-Bekleidungen. An Giulio's Bauten findet Gaye folgende Merkmale charakteristisch: Opus rusticum mit geraden Bögen im ersten Geschoss, in den früheren einfachere, in den späteren schweerere, mehr an San Gallo und Michel-Angelo erinnernden Thür- und Fenster-Bekleidungen, ferner (was er von ihm zuerst bestimmt und eigenthümlich ausgebildet glaubt) Pilaster, welche, statt das Gesims zu stützen, in dasselbe eingelassen werden, und häufig in den oberen Stockwerken ganz schlichte und Pfeiler-artige Erhöhungen ohne Kapitäl und Fufs. Vgl. Piale's Beschreibung der Stadt Rom, Ferreri's Palazzi di Roma, und die Beschreibung der Stadt Rom von Bunsen etc.

473. 11. noch: Wundervoll im Entwurf, der Zeit nach technisch trefflich ausgeführt, doch jetzt stellenweise gerissen und geflickt, sehr verblichen, des unmittelbaren harmonischen Ausdrucks beraubt.

473. 25. Fornarina: Zweifel gegen diese. S. Böttiger Kunstbl. 1731. Nr. 2. Die eigenthümliche, an's Venezianische gränzende Kraft der Farben-Stimmung veranlafste die seltsame Hypothese, dafs dieses Bild von Sebastiano del Piombo nach einer Zeichnung Buonarroti's gemalt sei und eine Freundin des Letzteren vorstelle. Vgl. jedoch Longhena Leben Raph. S. 391. An's Venezianische erinnert innerhalb gewisser Gränzen auch das Kolorit anderer Werke Raphael's, sowohl in grofsen Kompositionen, als in Portraiten, z. B. das Wunder der Messe in den Stanzen, die Köpfe des Bartolo und Baldo in der Gallerie Doria zu Rom. Nicht so das Bild des nackten, wahrscheinlich ächten Bäcker-Mädchens, mit dem Namen des Meisters auf dem Armband, im Palast Barberini. Scholler II. 259. f. Ezechiel's Vision ist 1510, die florentinische Fornarina 1512, der Violin-Spieler 1518, Cäcilia um 1519 ausgeführt Zu Raphael's letzten Hauptwerken gehört die Madrider

Kreuztragung: lo Spasimo della Sicilia. Da dieses wundervolle, für die Kloster-Kirche der schmerzensreichen Maria zu Palermo gemalte Bild für Italien verloren, auch in Deutschland nur durch Kupfer und Kopieen bekannt ist, darf ich hier nur auf das Kunstblatt 1833. Nr. 33. ff. verweisen.

485. 1. v. u.: Göthe hätte sich aufserdem an Michel-Angelo's Gott als Schöpfer in der sixtinischen Kapelle erinnern können, den gleichfalls halb tragende Genien umgeben. Raphael hatte die Anschauung dieses, um das Jahr 1508 gemalten Bildes voraus und die Anschauung ähnlicher älterer Werke mit Buon. gemeinsam. Der Gedanke, der zu Grunde liegt, lebt, verschieden gestaltet, in europäischen, wie in orientalischen Mythen: der höchste Gott hat dienende Kabiren, Venus ihre Grazien, die sie ankleiden etc.

489. 3. v. u. kritisirte: Kein Baum treibt jede Blüthe zur Frucht, jede Frucht zur Reife, aber in jeder läfst er erkennen, welcher Art er selbst ist. — In Raphael rühmt man vor Allen den unerschöpflichen Künstler, auch in der Anzahl seiner Werke. Er war, wie Vasari sagt, einem Fürsten gleich, von Künstlern umgeben, die durch seine Liebe zusammengehalten, ihre Ehre in seinem Dienste suchten und — fanden. So entstand, indem er manches Technische oder das, worin seine Schüler am meisten vermochten, diesen überliefs, ein grofser Theil seiner Werke und alle loben den Meister. Was Er begonnen, war so vortrefflich, dafs unter seiner Leitung auch Schülerhand glücklich wirkte, und selbst ohne sie oft nur Wenig verderben konnte. Letzteres gilt auch (S. 428. not.) von der Transfiguration, die er mit reifster Ueberlegung, mit einer Besonnenheit unternommen, welche ungetheilt und einzig der tief wirkenden Naturkraft seines Genie's gleich kommt. Glücklich, dafs wir diese Thatsache, deren Beweis das vielmifsdeutete Bild selbst ist, noch durch Urkunden belegen können, die auch den Zweifler im Einzelnen belehren. So dachte Raphael Anfangs die drei höchsten Gestalten des Bildes stehend, nicht schwebend, vorzustellen, mithin, wie in diesem Punkte auch Giotto etc., der alten byzantinischen Manier zu folgen. Die Handzeichnung, in der sie stehend gebildet sind, ist in Paris. Aber schon die Darstellung der historisch gleichzeitigen Ruhe und Bewegung der oberen und unteren Gruppe forderte eine minder einförmige Haltung, selbst, wie ich gezeigt, eine freiere Wendung der Perspektive, wenn gleich die Berges-Höhe das Maafs nicht überschreitet, das diese gebundene Darstellung verlangt. Auf der anderen Seite durfte sich der Meister eben so wenig ein technisches Spiel mit Verkürzungen erlauben: er mufste die göttlichen Gestalten klar und völlig entfalten. (S. 479.) Die K. K. Bibliothek zu Wien bewahrt eine Zeichnung, worin die oberen Figuren gewandlos erscheinen. Sie ist hervorgegangen aus dem Bewufstsein der Schwierigkeit ihrer Bekleidung, vielleicht als Entwurf, um diese Aufgabe desto sicherer zu lösen, was doch nicht vollkommen gelungen. (S. 480.) Wie die oberste Gruppe in jener schwebenden Haltung den ersten Entwurf und ältesten Stil, verläfst die untere in der Gewandung einiger Apostel, zumal derjenigen, an welchen — Giulio Antheil hatte, den alten, damaligen Gebrauch, ja zum Theil den eigenen raphaelischen Zug: vorbereitend nähert sie sich darin, doch in gemäfsigter Bestimmtheit, und noch in reiner Ferne jenen Formen, die in der Zeit der Carracci und später selbst in der Plastik (S. 394.), durch Uebertreibung verdorben, in leere Manier herabsanken. Denn unaufhaltsam wirkte nach Raphael's Tod auf die ermüdete Kunst der krankhafte

Kampf, der das innere und äufsere Leben Italien's bewegte; die altkluge Sucht, das Ideale mit sinnlichem Zwange festzuhalten. Nur im Reich der Töne erholte sich noch die alte Herrlichkeit. Aber nicht durch Mangel und Schwäche, vielmehr durch die Höhe seiner Kunst läfst sich in Raphael's Werken jener künftige Verfall ahnen. Wo er sich darin durch Mangel ankündigt, stehen ihm rings ergänzende Meister zur Seite, so dafs bei seinen Lebzeiten die Kraft der italischen Malerei in ihrer ganzen Fülle sich offenbart. Aufserdem sind die Ankündigungen des nahenden Verfall's in seinen Werken nur untergeordneter Art und tragen das Gepräge der Hand seiner Schüler. Ueber Raphael's Transfiguration vergl. aufser den angeführten Werken und den vielen Biographieen dieses Künstlers die Schrift von Pardo di Figuerra (S. 680. zu 151.), und von Morgenstern (Dorpat 1822.), ferner Mengs Rifessioni sopra i tro gran pittori I. 2. Richardson traité etc. III. 613. Ramdohr Malerei in Ital. III. 323. Füfsli I. 115. Schlegel Europa II. 3. Dr. G. K. Nagler Raphael als Mensch und Künstler. München 1836. etc.

X. 498. 18. gefördert: Unter den Italienern haben aufser Lanzi, Baldinucci, Cicognara etc. noch Viele Andere, wie Pater della Valle für Siena; Morrona, auch Rosini für Pisa; Richa für Florenz; Ciampi für Pisa und Pistoja, zum Theil durch urkundliche Forschungen, manche Irrthümer Vasari's etc. berichtigt. Man vrgl. Schorn's Vasari. Cotta. 1832. ff. Ferner haben Duca di Ferentillo über Gentile da Fabriano, nnd (ungenannt) Kanonikus Baldanzi üb. Filippo Lippi; Bossi und Amoretti über Leonardo; Biadi über Andrea del Sarto, Orsini über Perugino, Calvi über Francia, Ratti über Correggio, Pungileone über Correggio, über Raphael und dessen Vater, Ticozzi üb. Tizian etc., Affo über Parmigianino, Calvi über Guercino, Boni über Batoni etc. Andere über andere, wie sich gezeigt, über alte und spätere Meister geschrieben, wovon theils an den betreffenden Stellen, theils in der 4ten und 12ten Vorlesung die Rede. Vergl z. B. Kunstbl. 1833. Nr. 29. ff. 1836. Nr. 6. Nr. 90. Das Werk des Lasinio über den pisanischen Gottesacker etc. ist nicht ohne Ernst Försters Berichtigungen zu benutzen. Dafs der dürftige und schwülstige Federigo Zuccari, Maler aus Urbino (1543—1609.) dem historischen Werke Vasari's ein theoretisches an die Seite zu setzen sich versuchte, mag ich kaum wiederholen. Unter den Malern Italien's, die über die Geschichte ihrer Kunst geschrieben, nenne ich noch Giambattista Passeri, einen Schüler des Domenichino, und, besonders in Bezug auf Venedig den Venezianer Carlo Ridolfi. Beide waren als Künstler von geringer Bedeutung.

499. 5. Schneider: Spitznamen der Art, waren, wie die 4te Vorles. (z. B. S. 73. ff. u. zu S. 91.) zeigt, zumal in Italien von jeher zu Hause. (Zu S. 645.) Im alten Rom fehlten sie selbst den Kaisern nicht. Der Name Caligula (deutsch: Stiefelchen), der von Soldaten; der Name Incommodus für Commodus, der wohl vom Volke, nicht blos von dem Historiker stammt, gehört mehr oder weniger daher. Die Geschichte der neueren italischen Kunst, welche durchaus national (S 664.) war, ist reich an solchen Namen, deren Bedeutung, wie bei Guercino (der Schielende) unschuldig oft ganz vergessen wurde. Allgemeiner als Brachettone, doch milder gewählt blieb Sarto (S. 413.) u. der entsprechende Name eines minder erheblichen Malers, des Ferraresen Giam-Batista Benvenuti, nämlich Caligarino d. h. Schusterchen. Ebenderselbe hiefs auch

Hortolano, Ortolano d. h. Gemüſsgärtner. Denn dies war sein Vater, er selbst aber anfangs ein Schuster. Der Maler Dosso aus Ferrara (1429 — 1558. oder 1560.) trieb ihn erst zur Malerei, nach der Künstler-Sage durch den Scherz: Seine Stiefel säſsen wie gemalt. Solche Beinamen verbreiteten sich in Italien so schnell, wie heute (1836) in Frankreich und Belgien der Name Konstantine für Grippe.

499. 10. eigenth. treuer: immer nämlich prüfender Vasari's Gemüthlichkeit ist weniger sorgsam, weniger kritisch, doch sehr anschaulich, zumal in seiner literarischen Thätigkeit, und auch darin flüchtig.

499. 11. v. u. Angelo: Vgl. indeſs Fiorillo II. 494 Tibaldi gefiel sich in schwankender Nachahmung der Manieren, die in Buonarroti's und Raphael's Schule herrschte. Er gieng nach Spanien.

499. 6. v. u. bemerkt: Die wunderliche Theorie, daſs die schöne Gegend Neapel's (Vgl. S. 79. 672 zu 63. mit 669 zu 45.) und Genua's im Mittelalter eben so herrliche Künstler erzeugt haben müsse, veranlaſste in vielen Reisenden, die den Ruhm des Landschafts-Malers Salvator Rosa kannten, einen schwach begründeten, ja unhistorischen Glauben an letztere, die im Durchschnitt von jeher fremdartigen Einflüssen unterlagen. Die Schönheit der Natur verschlang hier die Thätigkeit der bildenden Kunst: nur Musik und Poesie gedeihte im neueren Neapel. (Vgl. zu S. 73. und zu 505. auch 537. mit Vorles. V. u. VI.) Was die bildende Kunst etwa geleistet, sind vorzüglich Landschaften und landschaftliche Gründe, worin schon Zingaro (1382 — 1455?) für seine Zeit nicht ohne Glück, auch in Fresko sich versuchte. Aber selbst Raphael, der ganz Italien entzündete, wirkte, zwar vielleicht mehr als durch Pierino del Vaga auf Genua, doch nur vorübergehend auf Neapel: weniger durch Fattore (S. 495.), der in müden Tagen dort verweilte, und durch Polydoro da Caravaggio, der, unreif in Raphael's Schule, schon ehe er nach Neapel kam, einer hitzigen, oft gemeinen Manier sich hingab, als durch den Salernitaner Andrea Sabatini, der, nach kurzem Aufenthalt bei Raphael in Rom (um 1512), sein receptives Talent mit einigem Glück d. h. besser als Andere vor ihm entwickelte. Die traurige Lage späterer Meister, die nach Neapel zogen, erhellt aus Vorles. XI. Uebrigens vergl. Fiorillo II. 778.

499. 5. v. u. Genuesisch: mit S. 99. und 632. not. vgl. Fiorillo II. 897. ff. 859. ff.

500. 3. Kette: S. 116. und vorher, mit 512. 519. 525. ff. Scholler I. 238. ff. und über Tizian und Raphael, wovon in der Folge, Scholler I. 240. 175. (302.)

501. 22. sollen: Die Uebereinstimmung ist nur eine höchst mittelbare und untergeordnete. Mittelbar schon darum, weil Andrea Mantegna (nach S. 506.) schon 1506 starb, wo Correggio, wenn jener Inschrift zu trauen, kaum 12 Jahre alt war. Andere dachten daher an Andrea's Sohn und Schüler, Francesco Mantegna, aber diesem kann man die Kraft, auf Correggio zu wirken, nur in höchst beschränktem Maaſse zugestehen. Und was das Studium betrifft, so erinnert Correggio weder an Andrea Mantegna, noch an Leonardo sehr entschieden, wenigstens nicht mehr, als aus dem Verlaufe der betreffenden Vorlesungen erhellt. S. 393. 431. 504. 519. 526 — 530. etc. Auch sind Correggio's Jugendarbeiten, vor dem Jahre 1512, d. h. vor der

Madonna mit Antonius und Franziscus in Dresden (S. 503.) sämmtlich zweifelhaft.

503. 9. v. u. aus: Der Ueberlieferung gemäfs. Uebrigens vergl. zu 383, 10.

505. 2. v. u. Kolorit: In stolzer Richtung auf reiche Pracht und schmucke Färbung, malten, voll Energie, unter den Italienern die Venezianer zuerst und am häufigsten in Oel, darum auch die meisten grofsen Bilder, die wenigsten Fresken. Ihre Malerei blühte gleich der Kraft des Staates, lange eigenthümlich fort*) und entwickelte in Italien zuerst und am glücklichsten auch jene Richtung, die der seltsame Ausdruck Genre bezeichnet. (S. zu 577.) – In der idealen, tief ausdrucksvollen Haltung umbrischer Meister herrschte die Liebe schöner Formen, so weit sie aus dem Geiste der Sache von selbst hervorgiengen. (Vgl. jedoch S. 456. ff.) Strenger, doch freier, meist naturtreuer Ernst erfüllte hier die anmuthvollen, dort die korrekten Gestalten der Florentiner. (vgl. jedoch 402. ff. 405. ff.) In malerischem Helldunkel gefiel sich die oft tief bewegte, oft innerlich spielende Anmuth, in auswählender Ueberlegung der Fleifs lombardischer Maler. (vgl. jedoch S. 500. ff.) Der volle Glanz des wirklichen Lebens war die Farbe, in welcher der Venezianer die Welt anschaute. Neben der prosaischen Strenge der alten Paduaner (zu S. 418.), neben der poetischen der edelsten Florentiner und neben der zarten, oft im Innern sich genügenden Anmuth der alten Umbrer entwickelten die Venezianer bald frische, kühn nach Aufsen quellende Lebenslust, nachhaltige nordische Kraft mit südlicher üppiger Gluth und Milde. Da haben wir die offene, meerbeherrschende Inselstadt mit dem minder poetischen Padua, jene an Farben reicher, dieses ärmer, als die Niederlande **); dort das tiefbewegte und glückliche Toskana mit seinen Bergen und Thälern, eine allseitige Welt im Kleinen; dort wieder das verborgene, mehr geschlossene, als offene Gebiet der oberen Tiber, reich an Legenden, an schutzheiligen Orten, an begeisterten, schwärmerischen Frommen, die theils strenge ihrer Heimath, theils, wie Franziskus, ganz Italien, mithin der Geschichte angehören: Bemerkungen, deren Entwickelung sich aus dem Rückblick auf S. 3. — 116. nunmehr von selbst ergiebt: denn in den Eigenthümlichkeiten der Natur und der Volkstämme liegt, ihrer ganzen Geschichte entsprechend, die einzig sichere Basis der Würdigung dieser geographisch getrennten, wesentlich verwandten Schulen. (S. 397.) Das Weitere ergiebt daher die Geschichte des Landes und seiner

*) S. 522. f. Dafs übrigens in Venedig auch die erste Oper (im 17ten Jahrhundert) gegeben wurde, sahen wir S. 322. Dafs ebendaselbst die erste öffentliche Schule zur Bildung armer Kinder (im 16. Jahrhundert), in ganz Italien die erste, und zwar auf Veranlassung eines alten Soldaten der Republik, gegründet wurde, ist bekannt. Vgl. G. Fr. Kolb N. Speierer Zeitung 1837. Nr. 46.

**) Vgl. 512. 525. Treffliche Bemerkungen der Art s. in Schnaase's niederländischen Briefen. Die bekannte, vormals Alles überbietende Blumenliebe der Niederländer, so stark als früher in Italien und anderen Ländern die Sucht nach Reliquien, erinnert an Platen's S. 523. erwähntes Sonett und in Bezug auf S. 325. und auf Erläut. zu 577. an Columella's Worte: Nec tam sidereo fulget Thaumantias arcu Quam nitidis hilares collucent foetibus horti. (Fortiguerra Richardett VI, 109.)

Bildung nach allen Richtungen, im Verhältnifs mit der damaligen Kunst anderer Nationen, was die Aufgabe einer eigenen, vergleichenden Betrachtung der Kunstgeschichte bleibt. Ich bemerke hier einzig, dafs nicht, wie man häufig sagt, das Streben nach Individualität, nach Wahrheit oder Schönheit etc. dafs vielmehr nur die Art und Stärke, die Modalität dieses Strebens, begründet in Natur und Geschichte, den unterscheidenden Zug deutscher und italischer Kunst ausmacht, und dafs das Auge, welches die Anschauung des Schönen mit der Fähigkeit seiner Darstellung verbindet, auch — gleichförmigen Ebenen Reize abgewinnt, die Andere oft nur allmählig in Bildern wieder finden. Wie aber der Mensch seine Welt anschaut, schaut sie ihn wieder an. Daher erwecken jene Reize in anderen Völkern und Zeiten andere Stimmungen und Töne. Im innigen, behaglichen Genufs des individuellen, bürgerlich getheilten und befreiten Lebens sieht sich die Welt anders an, als im vollglühenden, sturmreich bewegten, doch ungetheilten Gemüthe etc. Die gleichförmigen Ebenen des Po, der Niederlande haben ganz andere Künstler, und wieder andere die herrlichen Gegenden Neapel's erzeugt; die dürftigen Sandebenen Phönikien's, Norddeutschland's andere Thätigkeit geweckt, als die Gegenden, wo Milch u. Honig von selbst fliefst etc. Vgl. 79. zu S. 499.

506. 10. Fabr. erkl.: welcher geraume Zeit in Venedig wirkte.

506. 19. Studium: das vorzüglich in Padua blühte. Zu 505. Aufserdem vgl. Vorles. V. und Rumohr II. 394. Fiorillo II. 47. ff. Scholler I. 132.

506. 23. gebildet: doch mehr durch Lehre, als durch Werke gewirkt.

506. 24. weiter: und legte zugleich nach dem Beispiel der älteren Venezianer (S. 281.) auf die Bedeutung der Farben-Stimmung seine Kraft.

507. 12. gr. f. Bild: Worte Fiorillo's, wie öfters.

508. 3. v. u. Carpaccio: Vgl. zu S. 577.

512. 1. Stil: im Sinn der venezianischen Schule zu verstehen. S. 525. ff. 519. ff. Scholler I. 169.

512. 22. verwachsen: Selbstständig (abstrakt) hat die Landschafts-Malerei in Italien vielleicht Annibale Carraci zuerst betrieben.

514. 8. er: wie man behauptet. Dafs T. diese Reise bis nach Spanien ausgedehnt, ist schweer zu beweisen.

514. 27. Zeichnung: Wie von Leonardo, wurde, wohl gleichfalls irrig, von Tizian versichert, er habe zu dem berühmten anatomischen Werke des Vesal die Zeichnungen geliefert. Leonardo starb nämlich 1519 (S. 411.), während Vesal erst 1514 geboren wurde. Moehsen schrieb daher jene trefflichen Zeichnungen dem Tizian zu. Leonardo hatte indefs wirklich anatomische Blätter hinterlassen, wie ich zu 411, 15. bemerkt habe. Diese Blätter beweisen nach Hunter, dafs Leonardo in jenen Zeiten, in welchen Carpus, Benedetti, Massa als Anatomen glänzten, „bei Weitem der gröfste Zergliederer in der Welt gewesen." Eben so Michel-Angelo. Dieser stand mehr für sich, Leonardo stand aber mit de la Torre, Joh. Stephanus dagegen mit Vesal, wie Wandelaar mit Albin in Verbindung. Um Quellen-Forschung unbekümmert, hat man also in obiger Behauptung de la Torre mit dem späteren Vesal verwechselt. Denn da jener vor der Herausgabe seines Werkes starb, so blieb Alles im Dunkeln, bis der Werth der Blätter Leonardo's durch Hunter's introductory lectures bekannt wurde. S. Blumen-

bach's medicinische Bibliothek III. 142 728. Aufser den Muskeln stellen sie, doch sparsamer, auch tiefere Theile, Eingeweide, ferner Zähne, Gehirn und Sinnes-Organe dar, in einem Anhang auch Pflanzen und Thiere, namentlich Pferde (zu 487) ganz und zergliedert, auch Felsen, landschaftliche Aussichten und architektonische Glieder. Sie unterscheiden sich, so viel bekannt, von jenen vesalischen. Wären auch nur wenige, vielleicht andere Blätter Leonardo's unter die Vesalischen gekommen, warum sollte sein Name nicht entschiedener genannt worden sein? denselben Grund führt aber Haller in s. Bibliotheca anatomica T. I. p. 180. ff. II 741. gegen Tizian auf. Man könnte noch beifügen, dafs Tizian's höchste Kraft nicht in der Zeichnung bestand, wenigstens dafs Leonardo's anatomische Studien gröfser waren. Als Hauptzeichner und Holzschneider etc. Vesal's wird Johann Stephan, d. i. nach Moehsen Johann von Calkar genannt, den Harzheim als Schüler, ja als Nebenbuhler oder Nacheiferer (Aemulus) Tizian's rühmt. Der Maler, der die Blätter für Vesal's Werk geliefert, konnte nach dieser Arbeit wohl in anderen Erfordernissen, in der Muskelzeichnung aber schweerlich mehr fehlen. Und in der That verliefs Calkar in seinen geistvollen Schöpfungen fast nie den sicheren Boden der Natur. Um 1500 zu Calkar im Cleve'schen geboren, bildete er sich nach den Meisterwerken der Van Eyk'schen Schule, dann in Venedig nach Tizian. Auch an den Bildnissen zu Vasari's Biographie hatte er thätigen Antheil. Er starb 1546. zu Neapel.

514. 28. Portraite: Was das heisse, zeigt die Note S. 652. f. — Dafs der Ausdruck Vater nur so viel als Meister bedeuten könne, erhellt aus dem Vorhergehenden. Von Künstlern schon mehr untergeordneter Bedeutung aus jener Zeit ist in der Bildnifs-Malerei ausser Pordenone, Tintoretto, Bordone, Moroni etc. vorzüglich Sebastiano (S. 529.) zu nennen, der hoch über dem affektirten, häufig überpriefsenen Parmigianino (S. 536.) steht, welcher seinen vergänglichen Ruhm durch äufserlich wohlgelungene Portraite und durch Uebertreibung der Schlankheit weiblicher Schwanen-Hälse und Körper gründete, steif und geschmacklos; nicht wie als geistlicher Dichter über ein Jahrhundert später (geb 1674. st 1735.) der heitere Pistojese Nicc. Fortiguerra (Richardett XXIII, 55. nach Gries) portraitirend sagt:

Des Kleides Farbe war wie die der Auen,
Wann ihnen naht des Winters strenge Macht.
Nur hinten war es lang, wodurch die Frauen
Zu steigern wissen der Erscheinung Pracht;
Im Gürtel eng, doch oben liefs es schauen
Die schön gewölbte Brust. So wohl gemacht,
Fieng sie zu tanzen an und füllte Beide,
Die Menschen und die Götter selbst mit Freude. etc.

Die Bildnifs-Malerei blühte in Italien zwar dürftig, doch noch am meisten, nämlich als Natur-Nachahmung fort, nachdem die Kunst schon überall, ausser in Venedig, gesunken war. Ueber die spätere Zeit vergl. 577.

515. 15. nachbildete: Eine ähnliche Grablegung unter Tizian's Namen ist im Louvre zu Paris N. 1217.

515. 19. wenn: So sprechen die Italiener, während deutsche Kritiker dem grofsartigen Künstler oft mifsgönnen, dafs er alt geworden. — Wenigstens beurtheilen sie, die Hand der Schüler von der des Meisters nicht immer unterscheidend (S. 519.),

zumal seine letzten Werke häufig, statt aus ihm selbst und aus der Kunst, nach dem Maafsstabe fremder Schulen und sehen blose Manier oft da, wo entweder Schülerhand nachtheilig mitwirkte, oder das geschwächte Auge des bejahrten Meisters der äufserlichen Vollendungskraft ermangelte. Allerdings neigen sich einzelne ächte Werke Tizian's zum Manierirten, aber Manier im Sinne dieses Meisters ist etwas specifisch Anderes, als was man sonst so nennt, im gewissen Bezuge das Gegentheil davon. Wollte man aber bei der trivialen Tautologie „Manier sei eben Manier" stehen bleiben, so müfste man entgegensetzen: Tizian sei eben Tizian! — Gewöhnlich ist Manier eine Folge der Armuth an künstlerischer Schöpferkraft, bei ihm ist sie fast überall nur der üppige Ausflufs seines frisch, sorglos u. keck überquellenden, mit sich u. seiner Lust, weil er Herr derselben ist, spielenden Genie's. Diese Manier kündigt sich daher in allen seinen Entwickelungs-Stufen an. S. 519. Seine letzten Werke aber gewähren, obwohl hie und da bis zur Grundfarbe verwaschen, an weniger verdorbenen Stellen den seltenen Genufs, dafs sie den ruhig verwellenden Kenner durch ihre Mängel — gleichsam durch ihre Schaale — hindurch, auf die Tiefe des unermüdeten, noch im Alter jugendvoll poetischen Genie's — nicht blos durch Reflexion, sondern selbst durch unmittelbare Anschauung blicken lassen, an die heiligen Sagen alter Völker erinnernd, die das sinnliche Auge bejahrter Propheten und Dichter unter dem geistigen erblinden sahen. (Auch die Sonne hat ihre Flecken. Wahre Meister wollen aber von Schülern so scharf unterschieden werden, als das Licht der Sonne von seinen Schatten.)

516. 10. Sage: Alte Sagen der Art tragen so häufig, als ähnliche heutige das Gepräge befangener Vorstellungen, indem sie auf dem Standpunkt des gemeinen Bewufstseins grofse Seelen beurtheilen. Dafs sie aber nicht immer ohne alle Wahrheit sind, geht für jene Zeit aus der Geschichte (z. B. S 379. 401. zu 428. 467. f. 564.) hervor, und wird in der unserigen aus dem Betragen eines Mannes glaublich, der bei glänzenden Gaben der schnödesten Eifersucht, selbst gegen seinen Lehrer, sich nicht enthalten, wovon die bekannte, kleine Schrift eines Unbekannten: Entdeckungen über die Entdeckungen unserer Philosophen. Bremen 1835. mit juristischem Verstande den gelehrten und traurigen Rechtsbeweis lieferte, der sich sogar durch noch mehrere, gleichsprechende Thatsachen, wenn es möglich, noch deutlicher begründen liefse. Von Giorgione, dessen grofses, brennendes Gemüth keineswegs von aller Eifersucht frei zu sprechen ist, darf man aber sagen, dafs er weniger aus dem angeblichen Grunde, als darum die Schule seines Lehrers so frühe verliefs, weil seine romantisch glühende Seele die Fesseln nicht ertragen mochte, die ihm der ältere Stil anlegte. Es ist der erste Venezianer, der sie entschlossen brach und zwar vollberechtigt, ob ihn gleich eine bekannte moderne Schule deswegen über Tizian zu stellen scheint, weil er den Brüdern Bellini näher stand, als dieser, von dem man gemüthlich und ohne Unterscheidung der Gegenstände, die er wählte, sich erzählt, er habe die Ausführung über die Idee — doch gewifs nicht über die eigene, venezianisch glühende — gesetzt. Dies für Ein- und Alle-mal über ähnliche Sagen. Im Uebrigen müssen wir in Giorgione's Werken fast eben so die Kraft, die zum Theil noch unentfaltet in ihm wirkte, da der Tod ihn frühe hinweggerissen, wie in Tizian's letzten Arbeiten die Kraft des Alters würdigen, doch mit der Einsicht, dafs auch ihm der Tod

nicht blos von Aussen kam, und dafs er das Wesentlichste, was er vermochte, wohl geleistet. Einige seiner Werke, die man zu den späteren rechnet, nähern sich der tizianischen Ueppigkeit, ohne doch an Eigenthümlichkeit zu verlieren, z. B. die „Findung Mosis“ in der Brera zu Mailand, worin der Gegenstand, der dem Bilde den Namen gab, nicht die Hauptsache ist.

516. 22. unzulässig: Nach Anderen ist dies charakteristische Portrait-Bild von einem späteren Meister. Von welchem? Sicher nicht von Tintoretto, wenn gleich die Verschmelzung innerer Bewegung und Empfindung und äufserer, gleich malerischer Haltung und Gelassenheit nicht jene energische Vollendung zeigt, die in anderen Werken unseres, immer mit sich selber kämpfenden Meisters (des Giorgione), der feuerigen, vulkanisch von Innen auf wirkenden Gährung (die ihn zuletzt selber aufgerieben) den versöhnenden Zug ertheilt. Dem Kopfe eines Reformators hätte Er ein tieferes Feuer und unverkennbare Aehnlichkeit eingehaucht.

516. 25. Manfrini: Da ist auch die bekannte Gruppe des Venezianers mit der Dame und dem Pagen, und eine andere, zugleich landschaftliche und architektonische, von Quandt zu Lanzi als Novellen-Scene erklärt. Eben so einige Bildnisse, denen man die Aehnlichkeit, so zu sagen, ansieht, indem sie, bei aller Treue, keineswegs blose Kopieen, — prosaische Uebertragungen — vielmehr von allgemeinem und bleibendem Werthe sind. (3. 652. f. not.)

561. 1. des Textes v. u. Italien: Aufser den im Text und hier berührten Werken darf ich noch Saul und David im Palast Borghese zu Rom und ein früheres, seltsames Bild in der Akademie zu Venedig erwähnen, das in fast abentheuerlicher, doch kräftig allegorisirender Weise, im romantischen Sinne venezianischer Meeres-Sagen, den berühmten Seesturm vorstellt, der 1340. Venedig ängstete. Die Dichtung läfst ihn von Dämonen heraufbeschwören, von Heiligen stillen. Wie lebendig damals in Venedig die Erinnerung an diesen Sturm noch wirkte, geht unter Anderem aus einem Bilde von Bordone (zu 536.) hervor, welches ebendaselbst den gleichen Gegenstand behandelt und den berühmten Vermählungs-Ring der Dogen mit dem Meere dabei anbringt, der auf das Jahr 1177 zurückführt. (Hertha Almanach 1836. S. 318.)

517. 1. Pommersfelde: Treffliche Werke dieses Malers finden sich auch in München, in der Königlichen, und in der leuchtenbergischen Gallerie, in dieser eine Madonna, in jener ein denkwürdiges Gemälde, worin eine schöne Frauen-„Gestalt“ durch einen vorgehaltenen Spiegel voller Kleinodien auf die Vergänglichkeit des Irdischen anspielt. Kunstbl. 1833. Nr. 61. Ferner, wenn ich mich recht erinnere, sein eigenes Bildnifs. Ein Portrait-Kopf seiner Hand, der ihn selbst vorstellen soll, aufser dem erwähnten Berliner, ist auch in einer Gruppe in Bologna. In London ist sein Tod des Martyrer Petrus Dominikanus, der dem tizianischen Bilde sehr nachstehen soll. Man sieht, dafs Werke, die Giorgione's Namen tragen, doch nicht so ganz selten sind, als man häufig versichert.

518. 2. kräftig: wie aus dem Nachsatz hervorgeht: im Vergleich anderer Schulen. Im Nackten rühmt man an seinem Kolorit eine oft überraschende Weichheit. Vgl Fiorillo II. 101. ff. etc.

519. 10. gewisse etc.: Alles eingeschlossen möchte ich sagen: etwas Unreifes, Unfreies, oft innerlich fast Unharmonisches:

Viele seiner Kompositionen zeigen, wie gesagt, scheinbare oder schwankende Rückkehr und Hinneigung zur alten Einfachheit. Aber die Strenge und Ruhe des früheren Stils ist in ihnen theils durch eine neue Art von Gefälligkeit geschwächt, theils ist die alte Milde durch halbe, auch manierirte Charakterzüge, meist ohne Thatkraft vertrocknet, und das Mifsverhältnifs zwar oberflächlich, für den leichten Sinn, aber nicht in der Tiefe vermittelt, nur durch Mangel entscheidender Energie unscheinbar.

520. 8. ihm: wenigstens wird in dem 1824 zu Berlin erschienenen Verzeichnifs das Bild ihm noch zugeschrieben: ich habe es lange nicht mehr gesehen.

522. 10. v. u. öfter: Spätere Maler der venezianischen Schule, wie der weichliche Padovanino (Alessandro Varotari aus Padua. 1590—1650) in einem Bilde der Akademie zu Venedig, suchten öfters in der Darstellung dieser Hochzeit, doch vergebens, ihm nahe zu kommen. (Annibale Carracci ahmte in dem berühmten ganz eklektischen Bilde der Akademie zu Bologna sogar eine Madonna dem Veronese nach.)

528. 5. des Textes v. u. Affo: mindestens war die Schilderung des geistlichen Herrn dem gelehrten Redner (Schelling philos. Schrift I. 378. mit 391.) durch Fiorillo II. 267., den er studirt hat, bekannt.

XI. 533. Jahren: Vgl. Fiorillo II. 377. Rumohr II. 418.

533. 12. Glücke: Vergl. jedoch Rumohr II. 416. mit Fiorillo I. 82.

535. 12. Vielseitigkeit: Vgl. Rumohr II. 384. Christus und die Weltgeschichte Heidelberg. 1823. S 321. ff.

535. 13. Landschaften: Zu S. 512. u. zu 577.

535. 21. Lombardei: Wie auf Genua und Neapel (zu 499.) wirkte gegen Ende des 16ten Jahrhunderts auch auf Bologna, hier schon durch Francia in der Tiefe, und unmittelbar selbst durch Timoteo della Vite aus Urbino*), vorbereitet (S. 542.), der Einflufs Raphael's, doch bald nur dürftig, und mehr im Sinne der Schule, als des Geistes. (S. 534.) Wo dieser Einflufs früher am höchsten stand, in Rom, gieng er in allgemeiner Erschlaffung am schnellsten und schmachvollsten zu Grunde. Rom selbst, arm an eingeborenen Künstlern (S. 455. 630.), sah während der geistigen Erschütterung seiner irdischen Gewalt die Blüthe der zeichnenden Kunst (S.402.) Als die innerlich wirkende, tief aufstrebende (reagirende) Krisis des anschaulich bildenden Geistes erschöpft u. die Blüthe der politischen Macht vorüber war, empfand Rom selber kaum den Verlust seiner Kunst. Seine Poesie floh aus dem Reiche der sichtbaren Schönheit, rettete sich einzig noch in die Musik (S. 330. ff.) und verschwand (S. 673 zu 876.) zuletzt in dem zersetzenden und erschlaffenden Widerspruch, der mit dem Wanken der äufseren Macht, die sich nur vorübergehend erholte, alle Unbefangenheit bedrohte, mithin auch in der Sphäre geistiger Leistungen mehr und mehr offenbar wurde. S. 569.

536. 3. Francia's jüngere Schüler schwankten meist, wie Innocenzo da Imola in unsicherer Nachahmung zwischen ihm und Raphael; seine älteren brachten es nur dahin, ihre früheren Manieren, wie Lorenzo Costa die nüchterne, fast herbe paduanische Strenge (zu 505.) durch Streben nach Wärme zu mäfsigen. Francia's jüngerer Zeitgenosse, der Ferrarese Garofalo (Tisi. S. das Druckfehler-Verzeichnifs zu S 536) übertraf seinen Lehrer Costa, indem er sich an Raphael wandte, wodurch er

*) Dieser war früher Schüler des Francia und arbeitete später in Rom an Raphael's Sybillen mit.

seine provinzielle, lombardisirende Manier zu überwinden oder doch zu läutern suchte. Aber in Bezug auf Raphael's Schule gelang es seinem fleifsigen, nicht ausgezeichnet erfindungsreichen Talente nur von Ferne jene Richtungen in sich zu vereinen, die wir in Giulio Romano und Giovanni da Udine auseinandertreten sahen. (S. 493—496.) Bordone (1500—1570. Zu S. 516.) aus Treviso suchte in schwankender Nachahmung des Giorgione alles Ernste durch leichte Milde zu vermitteln. Ohne tiefe Kraft zeigte er venezianische Bilduug. Die Farbe, in der er die Welt anschaute, spielte in einem schwachen Rosa, während Bassano (1510—1592,), zumal Moroni und andere Venezianer des 16ten Jahrhunderts das Violette liebten, wie Barocci o aus Urbino bei allem Schmelz seiner Färbung oft das zarte Bläuliche, das der Milde seines mitunter schon affektirten Sinnes entspricht. Doch gehört er zu den besten Meistern der ermüdeten Zeit. Zu 578.

537. 13. Giordano: Er heifst vorzugsweise der Schnellmaler: Fa presto. Dieser seichten Eigenschaft und einem in Verhältnifs der Zeitgenossen noch erträglicheren Kolorit dankt er seinen vergänglichen Ruhm.

541. 12. Portrait-Büste: Sie ist bei dem Brande des Palastes Whitehall untergegangen. Kunstbl. 1833. Nr. 36.

543. 14. anerkennt: Beachtenswerth sind in dieser Beziehung Francia's schöne, leider sehr verdorbene Gruppen aus dem Leben der h. Cäcilia, vornehmlich ihre Trauung, in der kleinen Kirche dieser Heiligen in Bologna.

544. 6. Derbes: und mitten in der Verschlossenheit darum etwas Offenes, weil jene doch im Grunde ächt italienisch, milde und volle innere Natur, nichts blos Sehnendes, vielmehr tiefe, lautere, in edlem Sinne sich innerlich selber geniefsende, doch nicht vollendet durchgeführte Freiheit ist, keineswegs eine Zurückhaltung, die über kühnen Gedanken oder Thaten brüte.

544. 25. Perugino: Vgl. Quandt zu Wagner's Lanzi III. 18. not. Menzel Reise nach Ital. etc.

549. 14. Ganzen: Fiorillo II. 171. f. sagt: „die Carracci wollten in den verschiedenen Sprachen gelesen u. studirt haben, ohne daraus eine neue zusammensetzen zu wollen." Er zeigt darin ein weit treffenderes Urtheil, als z. B. Matthisson in seinen schätzbaren Erinnerungen B. IV. 1814. S. 293., wo er, ganz verkehrt, bei Gelegenheit dieser Maler, den Eklektizismus sogar in der Philosophie empfiehlt.

549. 18. Franz: In diesem Bilde spricht sich die krankhafte Richtung der Zeit eckelhaft aus. S. 540. Mitten im Kapitol ist es gegen alle Meinung des Malers ein Spott auf den Heiligen, der bitterste, der ihm je zugedacht war. Aber man wufste auch damals noch weniger als heute, von der Kraft der grofsen Individualitäten, auf die sich tief gesunkene, später durch Fortiguerra (Richardett 23, 67. 20, 95. I, 74.) ariostisch geschilderte Orden gründeten. S. 402. Selbst Raphael's Fanziscus in der Madonna von Foligno im Vatikan zeigt schwächliche fast häfslich, manierirte Verzückung, aber er ist noch ein Halbgott gegen jenen, und seine Gestalt wird durch die Bewegung der gedachten Gruppen gefordert und vermittelt. Jener Franciscus des Ludovico aber ist ohne Kraft und Heiligkeit, ohne Durst nach dem Erlöser. Komisch-widerlich sehnsüchtelt und wollüstelt er nach Jenem, der ihm die Stigmata mehr beibringt, als giebt: ein warnendes Beispiel, wie schlecht in kranken Tagen sonst würdige Maler arbeiten können, wenn sie nämlich einer Richtung folgen, die, in

bekannter Sphäre, auf ähnliche Art auch heute wieder auftauchen möchte.

551. 21. hervortreten: Zur praktischen Beurtheilung ähnlicher und anderer Versuche vgl Göthe Zur Naturwissenschaft I. 1817. z. B. S. 181. ff. und dessen Farbenlehre. Ueber die camera obscura und den Naturalismus des spanischen Malers Velasquez de Silva (geb. 1594. zu Sevilla st. 1660 zu Madrid) s. v. Hohenhausen im Kunstbl. 1830. Nr. 43.

552. 4. Schiffes: aus Versehen blieb diese alte Angabe in der Handschrift stehen. Es sollte heissen: an die Wand des Hauses seines Türkischen Herrn, der ihn dafür und für andere Gemälde, reich beschenkt, aus der Sklaverei entliefs. (Ueber Raph. in diesem Bezuge vergl. auch zu S. 460.)

553. 6. v. u. Calvart etc.: Dionisio, nach seinem Vaterlande Fiamingo genannt, Schüler des Prospero Fontana. Sein Stil ist Manier, in allen Werken, die ich von ihm kenne. Seine Färbung erinnert noch leise an seine Abkunft. (Ueber Francesco di Quesnoy, detto il Fiamingo, geb. zu Brüssel 1594 st. 1644 s. Cicognara storia della scultura III. 76 ff. Einige Werke, die dessen Namen tragen, zeichnen sich in ihrer Zeit aus. Uebrigens heifsen bekanntlich in Italien Deutsche und Niederländer aller Art und Zeit bald Fiamingo, bald Alberto Duro. (Albrecht Dürer.) Dieses Durcheinander ist häufig leicht zu sichten.

554. 21. ziemlich: In diese Zeit stellen Einige auch die später begonnene und unvollendet verlassene (S. 555) Geburt des Erlösers im Chor der Martin-Kirche zu Neapel, während Andere aus zweifelhaften, auch technisch unhaltbaren Gründen die bolognesische Madónna Dolorosa (S. 556), gleich der dortigen Kreuzigung noch früher setzen. — Was man häufig über die zwei drei oder mehrerlei Manieren Guido's und anderer Künstler versichert, schwankt oft noch empfindlicher, als diese Manieren selbst. Wie sich in ganzen Nationen der ältere Stil oft neben dem neueren fast Jahrhunderte lang forterhalten (S. 686. zu 267.); so taucht auch im schwankenden Leben gährungskräftiger Künstler in späteren Zügen bisweilen die ältere Lust, freilich in neuer Gestalt, doch mächtig wieder auf. Aber das Ueberwiegen der bestimmten, allgemeinen Richtung über die frühere ist in solchen Fällen nicht immer leicht zu erkennen. Ich betrachte schon deswegen, zumal bei einem so bewegten Künstler, die sparsamen Andeutungen über die Zeit einzelner Werke keineswegs als sicher. Zwar folgte Guido Reni neben dem überwallenden Trieb der Empfindung, nicht selten einer berechnenden Prosa, die oft sehr deutlich verschiedene Bildungsstufen erkennen läfst. Aber die Entwickelung beider Richtungen, die sich vielseitig durchdringen und in den letzten Jahren gegen seine eigenen Grundsätze (S. 534. not) in geistreiche Schnell-Malerei ausarteten, (weil er sich berechtigt fühlte, mit dem Publikum des Tages zu spielen) ist bei der grofsen Anzahl seiner weit zerstreuten Werke nur durch ein ganz spezielles Studium zu verfolgen, wozu mir für diesen Künstler die Zeit bisher versagt blieb.

554. 3. v. u. getröstet: S Fiorillo II. 558. Der Einsiedler Paulus in der thebanischen Wüste vom h. Antonius entdeckt, eines der vorzüglichsten Werke Guido's, kam mit der Giustinianischen Sammlung nach Berlin.

556. 17. Fahne: Als kirchliche Prozessions-Fahne wird seine Madonna mit den Engeln in der Akademie zu Bologna gerühmt. Sie heifst il pallione.

559. 19. Komposition: Bald durch überwallendes Gefühl, bald durch kahle Ueberlegung, oft durch „Flauheit“ und Leichtsinn verdorben. (Vgl. 656. 563.)

561. 5. v. u. Bau: Nach Rissen des Domenichino sollen auch andere Künstler, wie Grassi und Algardi (S. 539. 578.) im Jahre 1626. die Kirche S. Ignazio (Lojola) zu Rom gebaut haben.

563. 6. v. u. strebte: Selbst das idyllisch schöne Christuskind, das auf dem Kreuze schläft, von Albani öfters wiederholt, kann man nach den besseren Exemplaren kaum daher rechnen.

569. 16. diese Periode: Vgl. 533. Ueber die Folgezeit z. B. Fiorillo I. 208. Uebrigens sind schwächere Nachahmungen der Art schon in der vorhergehenden Periode der italienischen Kunst, zumal dieser Gegenden, sehr häufig. An die eklektischen Versuche der Carracci, selbst des Annibale etc. (Zu 522.) will ich gar nicht erinnern, nur an Francia's Schüler, Innocenzo da Immola. Dieser z. B. ahmte ziemlich ungeschickt in einem Altarbild der Gallerie zu Bologna gleichzeitig Raphael's Michael und die obere Gruppe seiner Theologie in den Stanzen oder seine Freske zu S. Severo in Perugia (S. 467.) nach; eben so in einem Berliner Bilde Raphael's Madonna von Foligno. Der Neapolitaner Simone Papa, der ältere, der schon in der letzten Hälfte des 15ten Jahrhunderts lebte, scheint den Michael des Danziger Gerichts, wenn kein anderes, fast typisches Werk der Art, vor Augen gehabt zu haben. (Zu S. 436.) Anders freilich war es im Alterthum, wo die Ausbildung Eines Götterbildes im höchsten Sinne offene Arbeit der Jahrhunderte, der Nation war. Vorles. V. Aehnliche Fortbildung kennt aber nichts desto minder auch die italienische Kunst S. z. B. 431.

567. 11. zeigt: zumal sie von Guercino schon frühe, in einer Epoche gemalt ist, die sich jener, in der Guido seine Aurora begonnen, nach den verschiedenen Entwickelungs-Stufen dieser Künstler noch ziemlich vergleichen läſst. Uebrigens haben solche auf einzelne Gegenstände gerichtete Vergleichungen nur untergeordnete, dem Verständniſs meist blos nachhelfende Bedeutung. S. zu 387.

568. 7. v. u. ab: Vgl. S. 530. und 556. ff. und zu 578. Schelling hatte keine Stelle für Guercino in seiner Naturphilosophie, wie der Göttinger Schulz keine für Georg III. in seiner Psychologie (S. 273.). Beide leugneten daher, jener indirekt und poetisch auswählend, dieser direkt und prosaisch, das Gewicht der betreffenden Eigenschaften: jener „die Art von Nothwendigkeit“, dieser die Art von Geisteskrankheit, beide in der Meinung, jener seiner Zeit, dieser seiner Regierung dadurch gefällig zu erscheinen; beide voll Effekt, jener mit, dieser ohne Erfolg.

XII. 576. Poussin: Nikolaus und Kaspar Poussin, wie später Vernet werden häufig zur römischen Schule gerechnet. Es ist eine bekannte, zum Theil verzeihliche, zum Theil auch begründete Sitte der Italiener, fremde, auch mehr oder minder selbstständige Künstler in ihre Schulen einzureihen, wie es eine Unsitte der Deutschen ist, Jedermann ein Sekten-Messer an die Kehle zu setzen, nach einer Schule ihn zu benennen.

577. 12. Genre: Neigung zur Genre-Malerei kündigte sich in Italien, zuerst und schon im 15ten Jahrhundert, durch die Venezianer an. (Zu S. 505.) Man bemerkt dies selbst in historischen Bildern eines Malers, der sonst sehr an alte Manieren sich hielt (S. 508. not.), des Vittore Carpaccio, den übrigens Göthe hie und da überpriesen hat. In Rom hat namentlich

Giovanni da Udine (1494 — 1564), der gleichfalls aus dem Venezianischen stammt (S. 496.), ähnliche Richtungen wenigstens vorbereitet. (Vgl. S. 535.) Seine Teppiche, sagt man, die er im Vatikan gemalt, haben einen Diener, der dem Pabste schnell einen Teppich unterbreiten wollte, verführt, nach ihnen an die Wand zu greifen. Eigentliche sogenannte Genre-Malerei regte sich in Venedig noch zu Lebzeiten des Paolo Veronese (1532. 1588.) vorzüglich durch Bassano (Jacopo da Ponte 1510 — 1592. S. zu 536) in figurenreichen, doch schwachen, oft erfindungsarmen Kompositionen. Im 17ten Jahrhundert war diese Richtung nicht blos in's mittlere Italien, durch Michel Angelo Cerquozzi (1602 — 1660), sondern mit Glück selbst nach Neapel gedrungen, wo Salvator Rosa (1615 — 1673.), der nach dem Tode des Masaniello nach Rom zog, auch im Genre sich bewegte. Cerquozzi war eigentlich Schlachten-Maler, daher sein Beiname delle battaglie. Vor ihm wird als Schlachten-Maler vom Fach (S. 535.) der Schüler des Spaniers Ribera (Spagnoletto 1587?–1656.) und Lehrer des Salvator Rosa, der Neapolit. Aniello Falcone gerühmt, weniger vielleicht seiner Kunst, als des feurigen Antheils wegen bekannt, den er am Aufstand Masaniello's genommen. Auch Cerquozzi's Schüler, der Franzose Cortesi Borgonone (Jean Jaques Courtois, Bourguignon, 1621 1670) begeisterte die Italiener durch Schlachten-Bilder. Den Triumph der Schlachten-Malerei sahen wir (S. 470.) in den Stanzen Raphael's, grofse Leistungen schon früher. (S. 410. u. vorher.) Aber von all dem gilt, was ich zu S. 379. in Bezug auf Thier- und Landschafts-Malerei etc. über die antihistorischen Meinungen bemerkt habe, die man häufig mit der Vorstellung solcher Anfänge verbindet. (Vgl. zu 151.) Im Verfall der Kunst sah selbst Italien einen eigenen Fruchtmaler, der freilich an Udine (S. 496) nur entfernt erinnert, Gobbo da'Frutti aus Cortona. Auch Blumen liebten die italienischen Maler (vgl. indefs S. 325. mit Erläut. zu 505.), Garofalo vor allen die Nelke (Garofano). Aber eigene Blumen-Maler von Bedeutung, wie die Niederländer etc. (zu S. 505.) haben die Italiener kaum aufzuweisen, wohl aber Architektur-Maler: im 18ten Jahrhundert, Antonio Canale und Bernardo Bellotto, deren Arbeiten unter dem Namen Canaletto weit verbreitet sind (Zu 578). Ueber die jetzige Genre-Malerei in Italien S. 936. 652. Ueber die antike 151. 679. zu 151. Sinnig gewählte Fruchtstücke der letzteren, eine mit Obst gefüllte Glasvase etc. aus Herkulanum rühmt mit Recht H. Friedländer Ansichten von Ital. II 1819 S. 242.)

577. 15. Ital.: ich möchte sagen: mit Ausnahme Salvator Rosa's. Denn in der That gehören — gerade aus der Neapolitanischen Schule — seine Portraite zu den besseren dieser Zeit. Aus dem Anfang des 17ten Jahrhunderts ist der Florentiner Jacopo da Empoli als Bildnifs-Maler hier etwa zu nennen. Zu 578. Ueber Portrait-Malerei überhaupt vergl. 652. not., über Portrait-Malerei des 16ten Jahrhunderts zu 514. Der erste Maler der nachweisbar sein eigenes Bildnifs malte, dürfte Orcagna gewesen sein. S. 378. Ueber eine Portrait-Malerin des 16ten Jahrhunderts s zu 589. Der Anfang dieser Malerei schliefst sich eigentlich an die Auffassung der bestimmten Individualität, und in diesem Bezuge ist die Bedeutung, selbst der Einflufs nordischer Künstler auf Italien schon früher oft wesentlich mit zu beachten. (S. jedoch zu 505.) Die Physiognomieen, zumal der Engel, deutscher

und italischer Meister sind sich in manchem Bezug, gleich anderen Momenten, oft täuschend ähnlich. Die Geschichte der Kunstanfänge selbst ist, wie ich anderwärts zeigen werde, nicht so arm, als Manche glauben, an Spuren sprechender Anknüpfungs-Punkte.

577. 20. Landschafts-Malerei: in Italien frühe (S. 379. 535.), auch in Neapel (Zu S. 499.) gepflegt, vorzüglich in Venedig gehoben. (S. 512. und zu 505.) Annibale Carracci hat sie in Italien vielleicht zuerst rein selbstständig, doch abstrakt und zugleich eklektisch behandelt. (S. 512. 535.) Domenichino, Albani und Guercino folgten mit Eigenthümlichkeit der geöffneten Bahn. Nachahmer des Annibale war der Landschafts-Maler Giov. Francesco Grimaldi. Unter Salvator Rosa's Landschaften sind die kleinen die besten, bestimmtesten. Für grofse Kompositionen war der neapolitanische Meister nicht geboren. Zur Vergleichung italienischer und deutscher Landschafts-Malerei s. 512. 505. (624.). Ueber antike 676. zu 151, mit 31. 104. 318.

577. 5. v. u. nordischer: Vgl. zu 436. u. zu 633. und Vorles. VI. Anh. (Z. 6. v. u. l. ersetzen st. verfolgen.)

578. 3. ff.: Vgl. 537. 568. Im Uebergange sehr verschiedener Perioden in einander, — vielmehr im Untergange der italienischen Kunst, kann man nach Baroccio (1528—1612.), dem letzten achtbaren Urbinaten (Zu S. 536.) etc., und nach Sacchi (1599—1661.), dem würdigsten Schüler Albani's, der noch zur Seite Guercino's (1599—1666.) wirkte, etwa in Sasso-Ferrato (1605—1685.) und Carlo Dolce (1616 – 1686. S. 574.) wie nach anderer Richtung in Salvator Rosa (1615—1673), in welchem die neapolitaniche Kunst ihre äufserste Kraft zusammenfafste, noch das letzte schnell wieder erlöschende Nachglimmen der alten (?) Flamme, die täuschende Hoffnung der nächsten Tage suchen, von denen man sagen darf, sie gefallen uns nicht S. 568. ff. Einigermafsen an Sasso-Ferrato schliefst sich da, doch durch krankhafte Nachahmung des Correggio und des gefallsüchtigen Parmigianino nach schiefen Seiten gezogen, unter dem Schutze der Borromäer, Camillo Procaccini aus Mailand, Sohn des Erkole, des älteren dieses Namens, und Bruder des Gicelio Procaccini. (st. um 1626.) Aus der fleifsigen Schule der Procaccini traten Einzelne hervor, die sich über die Schwäche derselben, wie Giambattista Crespi (il Cerano st. 1653.) durch eitle Kraft zu erheben strebten. Ein volles Gegengewicht gegen die procaccinische Manier suchte aber der Florentiner Christofano Allori (1577 — 1621, Sohn des Alessandro Allori 1535 — 1607. S. 499) zu bieten. C. Procaccini bemühte sich oft um flache, leicht gefällige Milde, Chr. Allori um affektirte Kühnheit und Pathos. Theatralischer Sinn trieb ihn noch zum besten Glück in's Portraitiren. Seine spröde, halbjunonische Geliebte sucht man in der Judith, ihn selbst im — Holofernes-Kopf seines besten Werkes (im Pitti-Palast zu Florenz). (Die schwächliche Portrait-Liebe der Italiener gegen Anfang des 17ten Jahrhunderts fand übrigens in dem dürftigen Florentiner Jacopo Empoli ihren Mann. Vgl. zu S 514. u. 577.) Aehnliche Entzweiungen (S. 569.) gleich mittelmäfsiger Art zeigten sich damals fast in allen, auch in den venezianischen Schulen des Landes. Während da z. B. Pietro Rotari aus Verona mit geringem Erfolge nach Einfachheit, strebte Giam-Battista Tiepolo (um 1760), krank an Phantasie nach Abentheuerlichkeit In Venedig hatte sich indefs, der Neigung zur Genre-Malerei entsprechend, eine eigenthümliche Richtung,

die Architektur-Malerei noch entwickelt. (Canaletto Zu S. 577, 12.) An inneren Widersprüchen roher und wilder Art waren auch die Schulen der sog. Naturalisten, besonders in Neapel reich. Hier aber wirkten die gemeinsten persönlichen Neigungen ungleich glühender und mächtiger, als die abweichenden artistischen Versuche. Massimo Stanzioni (1588 — 1656) z. B., auch der Cavaliere Maria Preti Calabrese, der aus der Schule Guercino's kam, suchten hie und da, zumal der letztere mit kaum nothdürftigen Erfolgen, ihre Natur-Malerei durch Beachtung der carraccischen Lehren etc. zu läutern. Die Werke dieser späteren Maler bieten gröfstentheils nur ein trauriges, blos speziell — historisches Interesse: Ihre Anführung gehört in eine Topographie der Sammlungen (nicht einmal von Raritäten) oder in eine humoristische Geschichte des Geschmackes solcher Beschauer, die, ohne es zu bekennen, bei wahren Kunstwerken von Langeweile gepeinigt werden. (S. 643 f.) Diese entschädigen sich durch Betrachtung effektreicher, überhaupt kläglicher Arbeiten und für solche Beschauer darf auch etwas da sein (De gustu non est disputandum.) Nicht ohne Grund sagt Koch in seiner modernen Kunstchronik: „Die Perrücken-Zeit hatte noch einen gewissen Ernst, eine gewisse Art von Solidität und sogar ein prachtvolles Aussehen. Die Plastik und die architektonischen Verzierungen des Ritter Bernini haben grofse Aehnlichkeit mit den Perrücken, deren Erfinder er auch sein soll. — Wahrhaftig, in der Perücke ist noch eine Art Würde und ein gewisser Anstand.“ Koch geht dann über auf „die Haarbeutel- und Zopfzeit, die mit Verachtung auf die wellenförmige Perrückenzeit herabsah, dann auf die übermüthigste und klugtollste dieser Zeiten, auf die Brutus- und Titus-Kopf-Zeit, die endlich der Frack- und Kravatten-Zeit, in welcher wir Athem schöpfen und schnaufen, Platz machte.“ Vgl. Menzel's Literatur-Blatt 1835. Nr 61. Indem ich mich dabei auf meine Erklärung S. 537 beziehe, darf ich unbefangen an Chardin erinnern, der in einem Salon von Gemälden des vorigen Jahrhunderts ausrief: „Sanft, meine Freunde, sanft. Sucht unter all den Bildern das elendeste und wisset, dafs Tausende den Pinsel zerbissen haben aus Unmuth, nichts so Schlechtes hervorbringen zu können. Wer die Schwierigkeiten der Kunst nicht fühlt, schafft nichts Taugliches, und wer sie zu frühe erkennt, schafft gar nichts!“ (Vgl. Frankf. Ober-Postamts-Zeit. 1837. N. 66.) Das historische Kunsturtheil fordert aber nothwendig, wenn es gegen die Meister nicht ungerecht sein soll, einen höheren Maafsstab, als das Urtheil der Gesellschaft eines flüchtigen Tages.

578. 7. C. Maratta: Neben ihm nennt man gewöhnlich noch Carlo Cignani (Bologna 1628 st. 1746.) der sich durch gefallsüchtige Flachheit bemerklich machte. Ueber die Maler vor Mengs S. 580.

589. 17. Angelika: Italien selbst hat mehrere, namentlich seit Ende des 16ten Jahrhunderts ziemlich bekannte Künstlerinen erzeugt: ich konnte sie aber in dieser Schrift nicht erwähnen, weder Lavinia Fontana, die Tochter des Prospero, die (geb. zu Bologna 1552) in ihrer Zeit ziemlich glücklich im Portrait (Zu S. 514. 577.), die männlichen Nebenbuhler des Landes übertraf. (vgl. Füfsli S. 196. und Supplem. I. 103. II. 79), — noch die Malerin Elisabetha Sirani, Tochter des Giovanni Andrea Sirani, eines Schülers von Guido Reni, noch andere Künstlerinen, denen zu ihren Lebzeiten viel Schönes, zum Theil mit Recht gesagt worden ist, und unter welchen man auch eine Bildhauerin nennt.

590. 21. Allegorieen: Auf ihn bezieht sich daher — und vielleicht auch, da er eine kraftvoll ergänzende Seite gegen die meisten übrigen gerühmten Maler der Zeit bildet — aus Vorliebe für Hackert: die Xenie Nr. 135.:

Raum und Zeit hat man wirklich gemalt, es steht zu erwarten
Dafs man mit ähnlichem Glück nächstens die Tugend uns tanzt!

594. 15. Apelles. Vergl. 652 n. u. zu 627.

600. 4. v. u. Wien: Ich beziehe mich auf S. 616. n., überhaupt auf das dort Folgende und füge bei: Nach Thorwaldsen ist auch die Marmor-Statue ausgeführt, welche nach dem Kunstbl. z. Morgenbl. 1833. n. 61. das gesammte K. Preussische Staats-Ministerium Herrn v. Klewitz zu Magdeburg den 9. Mai 1833 „bei seiner 50jährigen Amtsjubelfeier übergeben liefs:" ein Genius, der die Thaten des Jubelgreises besingt. Für das schönste seiner Skulpturwerke in Polen wird das Denkmal des Grafen Wladimir Potozky erklärt: in Lebensgröfse auf einem Piedestal mit Basreliefs. Kunstbl. 1833 n. 56. Als im Jahr 1834 Raphael's Gebeine aufgefunden wurden, entwarf, während Overbeck einen wehmüthigen Brief nach Frankfurt schrieb, Thorwaldsen eine Apotheose des Künstlers: Sinnend ruht Raphael, eine Tafel in der Hand, auf den Resten eines reich verzierten antiken Architrav's, die Füfse auf einer Vase und dem Kapital einer korinthischen Säule. Viktoria krönt ihn, und Amor schmiegt sich, eine Rose bietend, an ihm hinauf. Kunstbl. 1834. n. 75. In der späteren Ausführung scheint Thorwaldsen dieses Werk noch weiter gebildet zu haben: in der aufserordentlichen Beilage zur Allgem. Zeitung 1837. n. 60 wird es als oblonges Basrelief geschildert, wo der Liebesgott die Tafel, auf welcher Raphael zeichnet, mit der Rechten unterstützt, mit der Linken Rose und Mohn dem Künstler bietet, den unter Resten des Alterthums zwei Genien umgeben; der eine, der weibliche, trägt die Palme und steht im Begriff einen Lorbeerkranz auf Raphael's Haupt zu drücken; der andere, der männliche, hält eine brennende Fackel empor. Im Jahre 1834 hat Thorwaldsen auch 2 Frontispize modellirt. Das eine Basrelief für das Stadt- und Gerichtshaus, das Urtheil Salomo's; das andere für die Schlofskirche zu Kopenhagen, die Auferstehung Christi, im Momente, wo der Erlöser das Grab verläfst, an dessen Eingang zwei knieende Engel ihn verehren. Schlafende Krieger, zwei im Erwachen, beleben, sitzend und liegend, in mannigfaltigen Gruppen zu beiden Seiten des Grabes, die Pyramidalform des Grundes. Die drei Marien, als Episode, erscheinen in der Ferne. Kunstbl. 1835. n. 105. Auch sein Basrelief, die Parzen, gehört zu seinen neuesten Werken. Kunstbl. 1835. n. 58. S. 243. Eben so seine Jahreszeiten, vier Basreliefs in kreisförmiger Umschliefsung. Allgem. Zeitung a. O. Sehen wir ihn da vorzüglich mit Basreliefs beschäftigt; so läfst seine bildende Hand doch keineswegs von gröfseren Werken ab. Nach dem angeführten Blatte der Allg. Zeitung arbeitet er jetzt zugleich an der Statue Conradin's im Auftrage des Kronprinzen von Baiern, der dieselbe der Kirche del Carmine zu Neapel verleihen will, wo der letzte der Hohenstaufen, mit seinem Freund im Tod und Leben, am Hochaltare ruht. „So werden die Bildsäulen der Mutter und des Sohnes einander nahe stehen, und den Bewohnern des Südens die tragische Geschichte vom nordischen Königshause erzählen."

601. 3 des Textes v. u. sind: Gegenwärtig wird in Kopenhagen ein eignes Museum für Thorwaldsen's Werke gegründet. Allg. Zeit 1837. n. 60.

601. 1. der Note v. u. Technik: Was aufserdem unter seinen

Augen treffliche junge Meister ausführten, kann hier nicht wohl erwähnt werden. Steets tragen diese Werke zugleich den Namen der letzteren, wie z. B. Apoll unter den Hirten, ein grofses Relief, mit dessen Ausführung Galli für Torlonia's Villa bei Castel Gandolfo eben jetzt beschäftigt ist.

616. 1. des Textes v. u Sibyllen: Es war ein grofsartiger, übrigens auf unverletzbare heidnische Ueberlieferungen des Volkes (Vergl zu S. 73.) gegründeter Gedanke der Kirche im Mittelalter, die Sibyllen als messianische Propheten der Heiden anzuerkennen und aufzunehmen. (Vergl. z. B. S. 427.)

616. 6. der Note v. u. berührt: die Allg. Zeitung, aufserord. Beilage 1837 n. 60 sagt: „Unter dem Titel: Anacreonte nuovissimo del commendatore Alberto Thorwaldsen ist eine Sammlung von Umrissen nach den kleineren Basreliefs dieses berühmten Künstlers erschienen, einunddreifsig an der Zahl, mit poetischen Erläuterungen von Angelo Maria Ricci. Ohne der ursprünglichen Intention nach einen Cyclus zu bilden, reihen diese zu verschiedenen Zeiten, vom Jahr 1809 an, grofsentheils aber 1830 entstandenen anmuthigen Darstellungen, welche den Liebesgott in den verschiedensten Situationen, und so recht in seiner über Alles sich erstreckenden, Alles unterwerfenden Macht vorführen, sich vortrefflich aneinander, und es ist um so erfreulicher, sie hier vereinigt zu sehen, da die Originale im Norden und Süden zerstreut sind. Die Umrisse in diesem Bande sind sauber und sorgfältig ausgeführt, und so ist das Ganze ein erwünschter Anhang zu den früheren Ausgaben von Thorwaldsens Werken, der römischen, wie der deutschen, und ein Vorläufer einer neuen Sammlung, welche seine in den letzten Jahren entstandene Arbeiten aufnehmen soll."

620. 19. unruhiger: Vgl. Kunstbl. z. Morgenbl. 1828 n. 51.

621. 3. v. u. Erkenntnifs: Vgl. S. 214. Verehrer Overbeck's haben die Meinung verbreitet, in Thorwaldsen lebe kein Funke Christenthum. Lebte das ihrige in ihm, so wäre er leicht weder Christ, noch Plastiker. Aber der Tadel wiederholt nur das alte Klaglied der Scheinheiligen über Schiller's „Götter Griechenland's" und weilt feig und schnöde auf halbem Wege. Konsequent müfste er sagen: „Der grofse Plastiker mache Götzen!" — und dann hätte er die Auktorität eines alten Pabstes, Pius des Fünften, für sich (Zu 125.), der die schönsten Statuen als heidnische profane Werke weggab. — Im Sinne der Antike ist von der Plastik Polytheismus nicht zu trennen. Sagt doch, in der sonderbaren Voraussetzung, wenn geschehen wäre, was nicht gewesen ist und nimmer sein konnte, selbst Schelling (ph. Schrift. I. 375.) recht ad hominem: „Die Plastik würde, wenn auch keine Mythologie vorangegangen, durch sich selbst auf Götter gekommen sein und Götter erfunden (!) haben, wenn sie keine fand." Vgl. oben S. 264.f. 298. An Götterbildern hat sich, wie Winkelmann lehrte, die klassische Kunst aufgerichtet u. gehen gelernt. Aber in der plastischen Weltanschauung, die mit aufgeschlossenem Geiste das Göttliche im Individuellen gegenwärtig sieht, ist der Polytheismus ein anderer, als jener, von welchem der Kirchenvater Caecilius Cyprianus spricht (S. 662 f. mit 265 u. 609 m. 622.) u. Thorwaldsen zeigt sich überdiefs (S. 51 ff.) als Nordländer, wie als Künstler — auch darin, dafs er den Geist weder verliert, noch zu verlieren glaubt, wenn er ihn in griechischen Gestalten, in individueller Begränzung wirklich und plastisch geschlossen erblickt, wenn er mit befreitem Selbstbewufstsein göttliche Naturen, oder wie Göthe zu Schiller sagte, Ideen sieht!

624. 12. Vielseitigkeit: Seiner Theilnahme verdanken wir unter andern den bekannten S. 288 gerühmten Almanach.

627 7. Apelles: Vergl. 594 f. u. 652. Not. Die Sage geht, nur Apelles durfte den Alexander malen. nur Lysippos ihn bilden. Vergl. indefs Winkelmann's Kunstgesch. B. X. Kap. I. §. 6.

630 4. v. u. überlegt: Aehnlich urtheilt Hermann Friedländer in seinen Ansichten von Italien I. 1819. S. 260. über Benvenuti.

633 3 v. u. Pulzone: Den überwiegenden Einfluſs fremder Kunst auf neapolitanische im Mittelalter, besonders auf Malerei haben wir wiederholt geschildert und gesehen, wie da die bildende Kunst in der Schönheit der Natur aufgieng. (zu 499. Vgl. 577. Not. ferner S. 79 ff. 322 ff. 326 ff. auch zu 436 zu 333.) In dem eben erschienenen Handbuch der Geschichte der Malerei in Italien seit Konstantin dem Groſsen von Dr. Franz Kugler Berlin. Dunker u. Humblott 1837 (was mir leider erst jetzt zukommt) erhebt der gelehrte Verfasser im Vorwort die Vermuthung, der Stil der neapolitanischen Malerei des 15. Jahrhunderts möchte sich unter überwiegendem Einfluſs der gleichzeitigen spanischen Kunst ausgebildet haben. Nächst den politischen Verhältnissen, der Verbindung Neapel's mit Spanien (Arragon) seit 1435 begünstigen in der That einzelne neapolitanische Gemälde, nich blos des Zingaro (zu S. 499) und seiner Schüler, der beiden Donzelli, in gewissem Grade, ohne darum im Lichte eines höhern Kunstwerthes zu erscheinen, jene Vermuthung. Kugler geht noch weiter, indem er bescheiden fragt, ob sich nicht auf diesem Wege „paſslicher als auf einem anderen" die Anklänge neapolitanischer Malereien an deutsche und flammändische erklärten. Auch letzteres möchte in beschränkendem Bezuge auf das 15. Jahrhundert nicht gerade unglaublich sein Der neapolitanischen Malerei, Plastik und Baukunst fehlte es fast nach allen Seiten an Selbstkraft, bei Weitem weniger an Receptivität. Sie folgte unwillkührlich und oft wider Willen, oft auch mit Fleiſs und Achtsamkeit fremder Wirkung aus verschiedener Richtung (116). Daſs übrigens Starnina 1378 aus Florenz nach Spanien (zu S. 380), Antonello von Messina, wie man sagt, um die Mitte des 15. Jahrhunderts nach den Niederlanden (S. 388) gieng, daſs Simone Papa, der ältere, Schüler des Zingaro in Neapel, eine Bekanntschaft mit deutschen Bildern ahnen lieſs (zu 436.) etc., sahen wir oben. Nach Spanien kam später auch der Bolognese Tibaldi (1522 — 1591 zu 499) und nach zweifelhafter Sage (S 514.) selbst Tizian. Salvator Rosa (1615 — 1673) und sein zweiter Lehrer, der Neapolitaner Aniello Falcone (zu S 577. 12.) waren Schüler des Spaniers Ribera (Spagnoletto, geb 1589? zu Xativa, gest. 1656 zu Neapel), jenes derben, in Caravaggio's Manier überspannten Malers. (Die Schule des Falcone stand auf der Seite Masaniello's in der Empörung gegen die Spanier). Luca Giordano (1622 — 1704.) war ein eklektisches, fast in der Art des Cortona (1596 — 1669) ein wohlfeiles Talent, ohne künstlerischen Charakter (S. 79. 537). Ueber Bernini (geb. 1598 zu Neapel) S. 539 ff., über den Spanier Morales S. 315. 332, über Alvarez 591.

637 1. Rom: Das Denkmal, welches der jetzige Pabst Gregor XVI. durch Cavaliere Fabris Leo dem XII. setzen lieſs, ist in der Peterskirche nunmehr schon enthüllt.

637. 5. Kupferstecher: Im Ganzen hat sich der Kupferstich in Italien seit Raphael Morghen (S. 79) durch Zartheit und Milde, in Frankreich seit David durch Zeichnung etc., in Deutschland seit F. Müller durch edle Freiheit mächtig wieder gehoben. Die meisten ausgezeichneten neueren Kupferstecher studirten, wie Amsler, Ruscheweyh, Barth etc., was italienische Vorbilder betrifft, besonders den Stil des Marc-Antonio Raimondi

(M. A. del Francia) von Bologna, der durch Francia, dann durch das Studium des Mantegna, selbst des Albrecht Dürer gebildet, an Raphael, später an Giulio Romano und Michel-Angelo etc, sich hielt. An mehreren seiner trefflichen Stiche hat Raphael mitunter selbst hilfreiche Hand angelegt, zu anderen eigenhändige Zeichnungen entworfen und fast „allen neueren Kupferstechern dürfte dieser interessanteste unter den frühesten in Italien in dem schönen Stile der Zeichnung, der gediegenen Festigkeit in Führung des Grabstichels und vorzüglich in dem einfachen und wahren Ausdrucke überlegen sein" In diesem Sinne rühmt Franz Rühlen im Kunstblatt (1834. n. 99.) die seltenen ältesten Abdrücke seiner Stiche vor den Retouchen mit Recht als Hauptquellen, aus welchen Künstler geschöpft, wie Eustache le Sueur (S. 587), den man den Raphael Frankreichs nannte, ob er gleich Italien nie gesehen, und der Zeichner Raimond le Sage. Das Studium solcher Kupferstiche, an der Hand der Originale, die sie wiedergeben, gehoben durch das Studium der Natur und Antike, lehren den Künstler am anschaulichsten, wie er, über Nebendinge hinaus, den Hauptgedanken eigener Entwürfe zu fassen habe (S 641.) Zur Blüthezeit der Malerei stand die jüngere Kunst des Kupferstichs zwar nicht gerade im Dienste der ersteren, doch in wesentlich lebendigem Verkehr mit ihr: und fast eben so, namentlich in Deutschland, die tiefe, auf den Gedanken konzentrirte Kunst des Holzschnitt's, letztere nicht selten im Verbande mit verwandter ächt plastischer Thätigkeit. Als mit dem Sinken der Kunst die Kupferstecherei einseitige Selbstständigkeit sich zu erringen suchte, opferte sie bald die Richtung auf Zeichnung und Ausdruck künstlichen Nebenbeziehungen und sann auf Effekt (S. 653). Denselben Gang zeigt die Geschichte malerischer Entwürfe: Schon am Riſs ächter Künstler erkennt man die Meister (S. 419.), am Risse anderer anspruchsvolle Techniker und Manieristen, die das Geleckte und Gesuchte gleich in die Carton's legen, und wenn sie Muster der ältesten Zeit nachzuahmen streben, die inneren Mängel derselben wählen, ihre Einfalt nur affektiren. Raphael's Carton seiner Philosophie in der ambrosianischen Bibliothek zu Mailand, obwohl hie und da aufgefrischt, kann nach Franz Rühlen als Musterbild der Energie und Grazie im Entwurfe etc. neueren Künstlern vorgehalten werden. (Vgl. zu 583.)

638. 11 Italien: Ueber neuere ital. Malerei und Musik vergl. den Artikel Italien in der Auſserordentl. Beil. z. Allg. Zeit. den 12. Jun. 1835. n. 233. Uebrigens vrgl. oben S. 214 ff.

643. zur Not.: Ein sprechendes Beispiel der Wuth, Museen zu stiften, in Italien, geben Hermann Friedländer's Ansichten v. Italien. I. 1819. S. 145.

645. 5. Giotto: Der gesunde Takt der Italiener zur Zeit der anfänglichen Kunst, das Verschmähen bloser Nachahmung zeigt sich, wie es scheint, sogar in Beinamen einzelner Künstler. Giottino's Vater, Stefano, (S. 377.) hieſs wegen seiner kunstfertigen Natur-Nachahmung in zweideutigem Sinne: Affe der Natur. (Vgl. zu S. 499.)

649. 4. v. u. entstand: In Bezug auf Schiller's und Göthe's Urtheile über Kunstkritik vgl. Gervinus Ueber den götheschen Briefwechsel. Lpzg. 1836. S. 132. Kunsturtheile im höchsten Sinne verlangen unbestechlichen Blick in das Wesen der Sache, eine areopagische Binde gegen Kunstgriffe und Nebenprunk. Streng unterscheidet die griechische Mythologie wahre Kunst von gleisender Technik und züchtigt mit Härte Anmaſsung halber Künstlerschaft. Ihre Musen besiegen die Sirenen, strafen die Eitel-

keit des Königes Thamyris mit Blindheit und Beraubung der Dichtergabe, wie Apoll den Marsyas mit qualvoller Vernichtung. (Vgl. 654. 638.) Nicht umsonst malte der milde Raphael warnend in den Stanzen des Vatikan die Strafe des Marsyas neben das Wunderbild der Poesie, und diese Strafe war ein häufiger Gegenstand antiker Künstler. (S. 139.)

656. 11. v. u. Wissenschaft: Da ich unter diesem Worte nirgends einseitige Theorie, vielmehr hier das lebendige und objektive, mit Gott, der Welt und der eigenen Natur versöhnte γνῶθι σε αυτόν (Kenne dich selbst!) des künstlerischen Genie's verstehe (S. 321. 609.); so darf ich ohne Weiteres an Jean Paul's bekannte Worte über das Wesen des Genie's in seiner Aesthetik und in seiner kleinen Bücherschau erinnern und folgende Stelle Fiorillo's aus dessen Geschichte der zeichnenden Künste in Deutschland und den vereinigten Niederlanden B. IV. 1820. S. 112. beifügen; „Hat der Künstler keinen Sinn und kein Auge für die „Kunst überhaupt, so wird es mit den übrigen Dingen eben so „gehen; er wird sklavisch richtig zeichnen, aber ohne Geist, ohne „Leben und ohne Geschmack. Ich bin überzeugt, daſs Alles gelehrt werden kann; nur Eins muſs angeboren sein, die Grazie, „die in ihrer wahren Vollkommenheit nur in einigen wenigen Statuen des Alterthums zu finden, und mit welcher keine Neben-„Idee von Frömmigkeit und Religiosität verwebt ist. Nur sie „läſst sich nicht durch Kommunikationen, Beispiele genannt, „einimpfen, wenn sie dem Künstler nicht von der Natur gegeben „ist. Will er vielleicht gar sie suchen, dann ist er (Vgl. S. 579.) „für diesen Theil der Kunst ganz verloren. Michel-Angelo achtete „sie und das Kolorit, wie es scheint für zu gering und zu unbe-„deutend, denn bei ihm reduzirt sich alles auf Anatomie und Kraft „der Umrisse. Ungeachtet die Engländer ein Recept mitgetheilt „haben, wie man wie Tizian malen könne; so bin ich doch „fest überzeugt, daſs aus ihrer Schule niemals eine Hand hervor-„gehen wird, wie die Hand des Christus della Moneta zu Dresden, „an der man ganz deutlich wahrnimmt, daſs die Lichtstrahlen die „Haut durchdringen und die darunter liegenden Theile erleuchten „und hervorschimmern lassen" Vergl. Winkelmann in der Ausg. von Fernow, Meyer und Schulz. B. I. S. 256.

663. 4.: Vergl. S. 214. 621.

665. 3. v. u. Schranken: Der Russe Nestor Kukolnik legt in seinem „Torquato Tasso" die prophetisch kühnen Worte in den Mund des sterbenden Dichters:

All' überall und steets dieselben Menschen — — —
Jedoch wer weiſs — die kommenden Geschlechter,
Die wandeln sich, und anders wird's? — Was seh' ich?
Der ganze Süd' geht in den Norden über!
Es wächst die Schaar der Sänger nnd der Dichter
Und Künstler jeder Art, kraftreicher Meister!
Italien seh' ich nicht — — —
Die Stelle dort, wo lag das Wunderland,
Die deckt ein hoher Hügel, Grabeshügel,
Doch schön und wunderbar noch anzuschau'n.
Ein Pfad führt hin, der wissensgier'ge Norden
Drängt sich hinzu, er geht und kehret wieder,
Beladen jedesmal mit reichem Fund — —
Doch wiederum steigt dichter Nebel auf,
Und einsam seh ich mich auf Erden wandeln!

Namen- und Sach-Verzeichniss.

(Nach den Seitenzahlen.)

Erl. und zu bedeutet die Erläuterungen (S. 667 ff.); n. die Anmerk. unter dem Text; etc. das öftere Vorkommen des Gegenstandes.

A.

Abendmahl 407. s. Christus. Abich 55. Abildgaard 613. Aboriginer 224 ff. 228. 230. Acerbi 77. n

Adel, der italien. 73. 91 etc. — der russische 588. — des Geistes 210. 416. etc. s. Grazie. Adonis 201. Aegypten 10 f. 110. — seine Malerei 151. — seine Baukunst etc. s. unter „Kunst." Aequer 227. Aeschylos 162. 165 167. 173. 175. 447. Aetna 54 f. 65.

Affe der Natur zu 645. Affekt 360, s. Effekt. Affo 528. zu 498. Agasias 145. Agnano-See zu 6. zu 60.

Agrigent 248. n. ff. Agrippa 262 f. Akademieen 75 ff. 87 ff. 639 ff. etc. s. Italien. Schulen. — Was Alles accademia heifst? 77. Akerbau 14 ff. 25 (75 ff.) 89 ff. 94. etc. Alba Longa 38. Albani, Cardinal 93. Albani, Francesco 560. 563 ff. 567. (zu 577, 20.) Verglichen mit Domenichino 564 ff. 560. 567. — mit Anderen 564 ff. Albani, Villa 140 197 etc. Albano 87.

Albertinelli 412.

Albertino, Maler aus Mailand zu 381. Albigenser 402. Albin, Anatom zu 514. Alemanus Giov. v. Murano zu 381. s. Deutsch. Alexander von Makedonien 258. 594 (s. Apelles.) — die alexandrinische Zeit a. O. u. 186. 256 ff. 537 ff. 563. (121.) Alfieri 102. Algardi 288. 536. 539. 578. — Alg. u. Domenichino zu 561. Algarotti 112. Algier 249.

Allegorieen 108. 237. 315 f. 590. zu 315. zu 379. zu 561. zu. 590. s. Symbol — in der Bauk. 300 ff. u. Erl. — Schelling's Allegorieen 557. not. Allegri 314. 319 f. 333. Allfähigkeit der Kunst s. Eklektizismus. Allori, Alessandro 499. zu 578. —, Christofano, zu 578. Alpen 3 ff. — Ihre höchsten Gipfel 3. 1) Penninische, 2) Schweizer. 3) Rhätische, 4) Cottische, 5) Meer-Alpen 3 ff. — Alpen-Völker 229 ff. s. Volk. Alunno, Niccolo 457. — Verglichen mit Francia u. Perugino 535 f. Alvarez 591. Amati 290. Ambrosius 314. 326 ff. 329, 332. Ammanati 285. Amoretti zu 498.

Amsler 461. 604. n. zu 637.

Anatomie 129. 204. n. 401. 424 ff. etc. — Epoche zu 411. zu 514. — Vergleichende zu 74. — (in Bezug auf Akademieen 647. n.) Andacht, Begriff derselben 307. 479. mit 331. s. Begeisterung. — italienische 331. s. Deutsch. Andrea del Castagno 388. u. Erl. Andrea de Jorio s. Jorio. Andrea von Pisa 382 u. Erl. Andrea del Sarto 413 ff. 418. 611. Zwiespalt mit Franz I. 414. — Verhältnifs zu Leonardo und Buonarroti 416. Kopie von Raphael's Leo X. 415—416.

Angeli 76. Angelico, Fra s. Fiesole. Angelo, Monte 47. Angelo Bronzino 499. Anmuth 406. 660. n. s. Grazie.

Anschauung 660. s. Gegenst. Individualität. Grazie. Vorstellung. Anthemios 267.

Antiken von Florenz, Rom, Neapel, s. unter Rom u. s. w. Antiphon 245. Antonelli, Pasquale 633.
Antonello v. Messina 338. zu 633. Antonio v. Murano zu 381. Apelles 594. 652. n. zu 151. zu 627.
Apenninen 4. 17 f. 21. — ihre Bildungsgeschichte 62 — 68. — drei Hauptrichtungen 62 f. — ihr Reichthum an edleren Steinarten 18. Apollino 138. Apollodoros 259. Apollon, Sauroktonos 140 ff. — barberinischer 140. 187. — vatikanischer 158 ff. — Eindruck auf den Beschauer 158 ff. — Feuerbach's Werk darüber 160. — Dramatisches Marmor-Bild 163 ff. 165. 169. etc. — Zeit des Werkes 161. 164. (186) — Fundort 171. — Bedeutung. [Winkelmann, Feuerbach, Creuzer.] 161 ff. 170 ff. — Apollo der Iliade? 163. — der Eumeniden des Aeschylos? 173 ff. — allgemeiner Mythus 167 f. 171. 186. — Deutlichkeit der Statue 168. 174. — Gehört nicht zur Niobiden-Gruppe 177 ff. — Schicksale der Statue 171. 179 — Stellungen des Beschauers. 179 — Beiwerke 180 ff. etc. — Haltung der Statue, kein Python - Tödter etc. 185 f. — Zusammengefafste Deutung 188 f. — Vergleichung mit Laokoon u. Torso 207 — 209. Merkur 216 f. — Hinweisung auf Matth. 4, 10. s. 212 622. — nachgeahmt 593. Apollonios 202. Arabesken zu 471. s. Genre. Arazzi 473. zu 473. — täuschende zu 577. Archimedes 256.
Architektur s. unter Kunst — Arch.-Malerei zu 577, 12. zu 578. Aretino 467. Arezzo 27. Ariosto 26. 85. 97. 101. 108. 112. 285. 393. 402. 431. 467. 509 f. (517.) 660. zu 82. — Ariosto u. Michel-Angelo 285. 393. 402 etc.
Aristokratien u. Republiken etc. zu 113. (230 ff.) s. Recht, — in Bezug auf Künste 101. 642. etc. — Venedig 13 f. etc. Aristophanes 167. 245. Aristoteles 7. 181. 204. 256. (285.) 664. — Arist. u. Platon 256. 537. 664. — (Ar. u. Buonarroti 285. zu 468.) Arno 26. Sein Thal 26. Arnolfo di Lapo s. Lapo. Arpino 534. 536. 551. 564 ff. 573.
Arragona, Giovanna da, zu 410.
Arragonien, zu 633.
Artaud 594. Artemis s. Diana.
Artus, Sage von, 107.
Asphalt (Judenpech) 58.
Assisi 28 zu 379. zu 457 ff. Asyl 231. Athen 248. 264. zu 244. zu 262 etc
Athenaeos 151. 197. etc. zu 151.
Athene 215. 217. — A. Promachos 150. Atlanten 110.
Atlas 191. 204. s. Torso.
Atmosphäre 7 ff. s. Temperatur. — der Kunst 533. 657. Athos 258. Auferstehungsleib 210.
Augenpunkt plastischer Werke 155 f. s. Kunst. Augsburg, ehemals 13. Augustiner 402.
Ausonia 225
Autonomie der Kunst 292. 294. s. Grazie. d'Avanzi, Simon u. Jacopo, 380. 544. Avellino 74. zu 151. Azara 581. 585. (Freund des Mengs u. s. w.)

B.

Babbage zu 60
Babylon 16. 305. s. Anfänge der Bauk. unter Kunst.
Bacchus 217. Baccicio 578. Bach, Joh. Ambros. 345. — Eman. 348. — Friedemann 348. — Seb. 336 ff. — Urtheil über ihn 338. 341 ff. — näheres Urtheil 343 ff. 346. — verglichen mit Händel 341 — 344 ff.
Baculeu 617.
Badile, Anton 522. Baiern — Max. I Kurfürst 607 f. — Ludwig, König 432. 601 647. etc. — Kronprinz zu 600. Baini 356.
Balbi, Adrian zu 111.
Balbi, Strasse 18. zu 260.
Baldanzi zu 389. zu 498. Baldinucci 372. 374. etc. zu 498. Baldovinetti, Alessio 389. Bandinelli 211. 421. 538. — Sprüchwörtlich 597. Banzo 607. n.
Baratta zu 18.

Barberelli s. Giorgione. Barberini, Familie zu 123.
Barbieri s. Guercino. Barbini 631. Baroccio 289. 536. n. zu 536. zu 578
Barna, s. Berna.
Barth, C. 227. 451. B. Kpfrst. z. 637.
Bartoli, Taddeo 405. zu 372 zu 380 Bartolomeo, Fra, 412 f. 418. — Kolorit, Ausdruck etc. 416. — Anfänge seiner Kunst zu 456. — Verhältnifs zu Raphael 412. zu 463 f. Basilika 250. 263 f. byzantin. 264. (280 in Rom mit 308.) Basken 223 f. Bassano zu 536. zu 577, 12. Batoni 581. Battaglia, Giazinto 105. — delle Battaglie zu 577,12.
Baukunst, s. unter Kunst.
Bay 314. 333. — Beatrice 97. v. Beaumont 62. Beccafumi, Domenico 417.. Beethoven 339 f. 351 ff. 360. — tiefsinnender Humor 339. — näheres Urtheil 351 ff. — verglichen mit wem? 360. — sein Privatleben 691. zu 348. -Begeisterung, eins mit Demuth in der Andacht 307. 479. — italienische 331 ff. etc. s Deutsch. — Kunstbegeisterung als Quelle jeder Kunstschöpfung u. als Gegenstand der Kunst 486 ff. — s. Kunst. Genie etc. (Gabe und Akt der Freiheit 662 ff. 345.) Belisar 266. Bellini, Musiker, 356. Bellini, Giovanni (Gian) und Gentile 400. 506 ff. MuhamedII. — Jener wichtiger; von ihm viele trefflicheGemälde 507 ff.
Bellori 549. Bellotti, Michel-Angelo 409
Bellotto, Bernardo zu 577, 12 Bembo 467. 472 475.
Benedetti, Anatom, zu 514.
Benozzo s. Gozzoli. Benvenuti 630 Benvenuti, Caligarino, Ortolano zu 499.
Berge, s. Italien. — Streichen der Gebirge 58.62f. zu 58. -- Fichtelgeb. zu 13. — Entstehung 61. 432 f. — verglichen mit den Formen der Kunst (Bauk.) 279. 432 f. 300. (301 f. zu 306) Reichthum der Berge an edlen Steinarten 18. — ihre Wälder 17 f. 230. s. Rom.
Bergk 552. n.
Berlichingen, Götz von, zu 428.
Berna 380. Bernabei 333. Bernini, Giovanni Lorenzo, Maler. Plastiker, Architekt 33 283. 285. 304. 538 ff. 540. 578 f. 596. zu 123. zu 282. — nach ihm Statuen mit fliegenden Gewanden 394. 610. (zu 489. zu 578.) Bernini, Pietro, 540 f. Des vorigen Bruder. — Bernward 293 f. Bertolini 636. Bertolotti 104.
Betellini 604. n.
Biadi zu 414. zu 498.
Bianchi, Andr. Vespino 408.
Bianchini, Lud. 74. Bibelstellen 212 ff. 441. 489 zu 211. zu 292. etc. s Christus etc. — ihr Einflufs 168. 478ff. 618 etc. Luther's Uebersetz. 190. — Psalmen 332. — Neu-Testamentlicher Begriff der Charis 661 ff. u. n
Bicci, Lorenzo di, 380. zu 380.
Bildnifs, s. Portrait.
Bion 256. Birbaccioni 73. Bisca 632.
Blumenbach zu 411 zu 514. Blumen Liebe 325. u. Erl. zu 505. n. — Malerei zu 465. zu 505. zu 514. zu 577, 12 s. Genre. — Künstler als Blumen der Nationen 657. s. Pflanze. Boccaccio 95. 97. 374. 393. Bocherini 351.
Bode zu 64.
Boie 321. Boisserée 307. etc. zu 266. .zu 267. Bologna 23. zu 74. — Doppel-Treppe daselbst 284 etc. — Kunstschule 535 ff. zu 535. — Johann v. Bol 539. Bolsena (Volsinii) 30. — See von Bolsena 30. Boni zu 498. Bonifacio 521.
Bordone, Paris (1500—1570.) 536. n. zu 514. zu 561. zu 536 Borghese, Antonio di, Maler, zu 380. Borghese, Fürst 90. dessen Palast u. Villa 144 ff. etc. Borghese'sche Held 145. Borghesi, Gelehrter, zu 87. Borgognone zu 577, 12.
Borromäer zu 578. etc. Borsato 632. Bosa 635 f. Genre-Bildung in seiner Malerei. Bossi 419. zu 498.

Botticelli, Sandro 390. 391 ff.
Bourguignon zu 577, 12.
Bourgois 331.
Böttiger 128. etc. 680. zu 151. zu 473. etc. Bramante 280. 308. 472. zu 467. etc. — Bram u. Perugin. 280 f.
Bramantino 466.
Brand 615.
Breve, über Michel-Angelo zu 423.
Brindisi zu 71.
Brioschi 76.
Brocchi 55.
Bronze, s. Erz. Material. Bronzino, Angelo 499. Brunelleschi 26. 280. 382. 261. n. — Br. u. Masaccio 280 f.
Brunn, Friederike 614. n. Bruno, Giordano 73. 271. zu 73, 31.
Bruttier 228. 253. v. Buch, Leopold 38. 55. 65.
Buffalmacco 372. zu 372. v. Bunsen zu 261. etc.
Buonaccorsi s. Pierino. Buonarroti, s. Michel-Angelo. Buoninsegna 372. Byron 108 f. 608. Byzantin. s. Kunst.

C. vgl. K.

Cacault 594.
Cagli, zu 460.
Caho 224.
Calabrese, M. Preti, zu 578. Calcagnini 467. Calcar, Joh. v. zu 514. Caldara 334. 336 f.
Calderon 338.
Caliari, Paolo Veronese 522 ff. zu 577. Caligarino, Benvenuti zu 499. Calliano 632.
Calvart, Dionys. 553. 560. etc.
Calvi zu 498. Calvin 381. 516. Calvo, Monte, 21 f. Calvo, Fabio 472. Camera obscura 551. zu 551. Campagna felice 45. Campell, Thom. 120.
Campo Santo 371 ff. etc. Camuccini 624. 628 ff. 639 643. — Seine Werke 629. — Urtheil darüber 624. 629.
Canale, Canaletto, zu 577, 12. zu 578. Canova 290. 539. 591 ff. 606. 614. — seine Plastik spielt in's Malerische? 592. 596. 606. — Gruppe des hochgeflügelten Amor und der Psyche. — des Theseus mit dem Kentauren u. s. w. — Porträte (Büsten) 593 f. Kopf Napoleon's. Entstehungsgeschichte des Bildes 594 f. — Basrelief's 595 — Kirchenbau 290. 616. — Gemälde (Altarbild) mehr durch Farbenstimmung, als durch Zeichnung ansprechend 595. — Beurtheilung einiger anderen plast. Werke 596. (612.) — sein Leben neidlos 596. (599 f.) 614. — sein Urtheil über Thorwaldsen 611 ff. 614. — verglichen mit Thorwaldsen 606. 612. — mit Bernini u. Buonarroti 596. Cantone 229 f. Capanna, Puccio, zu 380.
Capponi, zu 100. Capri, Insel, 47. — Azur-Grotte 305. 530. Caracalla 181. — dessen Büste 145. 181. Caravaggio, Michel-Angelo oder Amerigi da, 536 f. 550 ff. 565. 568. 573 — beurtheilt 551. 554. etc. — gewandter Fechter, streitsüchtig 553. Caravaggio, Polidoro 536. n. zu 499. Cardanus 101. Carducci, Francesco 431. Carelli, Francesco 76. Carelli, Raffaele 633. Carissimi 333. Carotto aus Verona, zu 418. Carpaccio, Vittore 508. n. zu 577.
Carpus, Anatom, zu 514. Carracci, Ludovico, Agostino und Annibale, 288. 536 ff. (538. Anm.) 545 ff. 563. 645. (zu 489 etc. zu 522.) — ihre Werke im Vergleich zu früheren 537. etc. — Charakter derselben und ihrer Zeit 536 ff. 549. 558. 573 ff. — sie eiferten gegen den Naturalism. u. Idealism. in der Malerei. — Nachbildner, Eklektiker 537. 549. 645. — strebten unter dem Hasse der Zeitgenossen nach dem Wahren u. Höchsten 537. — Ludovico's schlechtestes Bild 540. zu 549. — sein Rath 537. n. — Agost. u. Annib. widersprechende Naturen 546 f. — ihre Gemälde 548. — oft voll Unruhe, Weitschweifigkeit, Verkürzung, Verworrenheit, — wohllüstige Andacht 549. mit

558. — Agost. liebte die Theorie; Annib. die Praxis. Anekdote 549 f. — Landschaften des Annibale zu 577, 20.
Carrara 161. zu 18. Carstens, Asm. Jac. 590. 613. 651. Carta 633. Casanova 81. Caserta 45. Casker 224. 227.
Cassel, zu 424.
Castagno, Andrea del, 388
Castelamare, zu 71.
Castiglione 467 475. 493. zu 473. Cato, Censor 37. 256. v. Caumont 303. Cavaceppi 591. Cavalleri 632. Cavallini, Pietro, zu 380 Cavo, Monte, 37.
Caesar, Julius, 140. etc
Cella des griechischen Tempels 247.u. n. 297. (299. n.) Cellini, als Plastiker 538 ff. — als Biograph 410. 419 496. etc.
Celten, s. Kelten.
Cenino, zu 470. Cerano, il, zu 578.
Cerquozzi zu 577, 12.
Cesare, Historiker, 74. 81. Cesarotti 104.
Cettaneo zu 18. Chariss. Grazie.
Chateaubriand 335.
Charakter s. Temperament. — charakteristisch s. Individualität. Chardin, zu 578.
Cheirokrates 258. n.
Chelini, Pietro, zu 377. Cherubini 356. (552.) Chiaja 46. Chiaje, delle 76.
Ciampi 644. n. zu 498. Chinesen, ihre Baukunst 243. 261. (361) zu 243. Cholera in Neapel, zu 48. Christenthum 663. zu 621. s. Christus. Mytholog. Reformat. Religion. Christiani, Giov. zu 380. Christophorus 200 f. 213. Christus, der höchste Gegenstand der neueren Kunst 191. 193. 211 — 213. 435. 438. 440 f. 442. 444. 446. 476 ff. 480. 514. 559. 618. 619 — 622. 625 f. 627. 662. — sein Abendmahl 407. — seine Verklärung (213.) 479. 483. [210.] — seine Charis 661 ff. u. n. — seine Himmelfahrt 193. s. Bibel.
Cicero 43 f. 234. n. Cicerone, zu 468.
Cicisbeat 91. Cicognara 539. zu 100. etc.
Cignani, zu 578. Cimabue 123. 372 ff. etc. Cimarosa 79. 351. (552.) Cinquecentisten 506. (538. n.)
Cione, Andrea, s. Orcagna. — Bernardo 378. Circello, Cap. 5. 22. 319.
Claude Lorrain (Gelée) 576. 624.
Clientel 231. Clitumnus 28 f.
Coccejus 552.
Cocerell 127.
Colardeau 550. Colisseum 262. 308 mit 86. Collegium de propaganda fide 88 Columella, zu 505 Comedia Divina 96 f. etc. s. Dante. Comitium 231.
Condivi, zu 468
Conducci, Andr. Sansovino 384. Confessionen 336. 340. s. Reformation. Consalvi 93. 594. zu 93. Cornelius 623. 636 436. Correggio, Antonio Allegri da, 393. 500 ff. 526. 528. 530. 431. — Nachrichten über sein Leben unvollständig 501. — ringt mit s. Zeit 393. 500 ff. 534. — Künstlersagen 501 f. 534. — kein entscheidender Einfluſs irgend einer Schule in seinen Werken nachweisbar 502 f. — zu Parma das schönste Kuppel-Gemälde 502 f. — Oelbilder: Nacht, Magdalena, Danae, Jo etc. 503 ff. Abendröthe der Kunst in ihm 504 f. 530. (502. 593) — schief gefaſst 528. u. Erl — verglichen mit Pergolese 335. 505 mit Anderen 526. 528 530. — in Bezug auf Guido Reni 431. 493 f. 505. 528. 530.
Correggio, Bernieri da, 502. Corsica 83. (112.) Cortona 28. Pietro da Cortona 288. 578 f. (zu 633.) Cortugno, Domenico 74. Cosenza 82. Cosimo, Piero di, 389 413. Cosimo Roselli 389. 391.
Costa, Lorenzo, zu 536.
Courtois, Borgognone, zu 577, 12. Covelli 74.
Credi, s. Lorenzo.
Crespi, zu 578. Creuzer 162. 181. 220 etc. etc. Crivelli 381. Cumbrier 226. Cuvier 12. zu 471. — über Schelling 557. n.
Cyprianus, Cäc., zu 621.

D.

Dacca, Pietro, zu 18. Dänemark, Prinz Christian von, 616. not. Daniel von Volterra 498 f. s. Volt. Dannecker 597. 618 f. 622. (auch not.) — sein Christus 618 ff. Dante Alighieri 13. 25. 95 ff. 107 f. 164. 374. 393. 434. 438 f. 456 f. (zu 290.) — sein Vertrauen auf Deutschland, zu 124. Dantolo 104 Danziger Altarbild 436 f. 438. 440 ff. 445.

Darstellung 237. s. Nachahmung. Schilderung.

Datus. zu 374.

Daunier 226. David, Em. 217. zu 151.

David, J. L., zu 637.

David's Psalmen 332. Dawkinks 249. Delta-Land 10 f. zu 48

Demosthenes 253. Demster 243 n. Demuth 210 halbe 628. — wahre 307. 479. s. Begeisterung. Deknokrates 258. n.

Deotatus v. Lucca, zu 374. Detrianus 259.

Deutlichkeit der Kunst 158 ff. 174. 450. 483. — äufserlich verschmähte 332. (Marcello.) 353. (Beethoven) 450. (Buonarroti.) — 483. 501. 658 — innere s Transparenz — Breite und Tiefe der Arbeit 400. — Deutlichkeit antiker Werke 174. (mit 208. 216.) — Die Musik hat heute scheinbar das einzig allgemeine Publikum 358. — die einzig allgem. Sprache 340. Diana 177 ff. Diana-Tempel zu Ephesus 252 f. 257.

Deutsch; Deutscher Geist 354. Uebergänge deutscher u. italienischer Charakterzüge etc. 176. 236. 500. etc. zu 500 ff. — Deutscher Einflufs auf Italien 114. zu 124. — in der Urzeit 226. 236. — in der Bildung der alten u. der neuen Volksstämme 236 f. 275. etc — beim Untergang der Künste 112. etc. 677. zu 124. 685 zu 266. 686 zu 271. etc. — auf Byzanz 272 ff. — Einflufs deutsch. und byzant. Kunst auf Italien 275 f. 278 f. 280. 290. 368 f. 380. etc. — Einflufs deutsch. u. spanischer zu. 633. — Zusammenhang u. Vergleichung nordischer und italischer Kunst: Baukunst a. O. — Plastik 371. 611. etc. — Malerei 376. 388. (zu 436. zu 505) 553. 577. 633. n. 695. zu 381. etc. ferner zu 505. zu 577, 15. zu 633. etc. — Musik: Einflufs auf die italische 327 f. 329 ff. 331 ff. 354. zu 333. — augenscheinlicher Zusammenh. 329 ff. — gegenseitiger 322. 336 ff. 339. etc. — Poesie 107 ff. etc. — Wahrheit, Innigkeit etc. nordischer; Schönheit, Aufgeschlossenheit italischer Kunst 113 ff. 236 ff. 525 f. — Musik 331 ff. 339 f. 354. — Malerei 389. 403. 436 ff. 500. 512. 525 f. 527. 543 f. 553. 577. 581. etc. zu 505. — Plastik 611 ff. — Baukunst 294 ff. 304 ff. etc. — (Poesie 108. etc.) — Nordische Meister 213. (200. 190.) 376 388. 436 445. 487. 553. 577. 625. 627. 633. 651. etc. u. Erl. — s Kunst. Mittelalter. Jetzige nordische Künstler in Italien 651 ff. (zu 577 ff.) 665.

Dichtung s. Drama etc. Kunst. Diocletian 259. zu 267. Dinochares 258. Dobeny 55. Dolce, Carlo, 574. zu 578. — verglichen mit Sasso-Ferrato 574. Dolomieu 161. Domenichino 538. 560 564 ff. — Freund des Albani 560. 564. 567. — seine Communion des heilig. Hieronymus 561 ff. — wurde beneidet 561 — sein Charakter 564. — verglichen mit Albani, mit Guido 565 f. Albani's leichte Spiele für den ernsten Domenichino eine ergänzende Seite 567. — Dom., Grassi u. Algardi zu 561 Dominikaner 402. s. Franzisk.

Domitianus 199. Donato 381. Donatello 382. 524. etc. Donzelli zu 633. Dorische Säulenordnung. Gebäude 248. 250 ff. — Verlassen dieser Bauart 251. 256 zu 132. Dossi und Dosso Dossi, Brüder. 510. 536 n. zu 499. Drama, erstes in etrurischem Stil zu Rom 259. — dra-

matische Poesie 165 ff. 350. (dramatischer Zug Virgil's 156. 165.) — moderne 82 ff. 102 ff. zu 288. — dramatische Poesie und Baukunst zu 241. — Theater, zu 166 ff. 334. — dramat. Musik 318 334 338. 339 ff. — (Oper 166 f. 318. 323 f. 333 ff.) — undramatische 357. — dramatische Plastik 155. 163 ff. 169 ff. 209. — dramatische Malerei zu 151. etc. s. Komposition. — plastisch dramatisches Pathos 209.

Duccio 372. Dufay 328 f. Dufrenoy 64. Durante 333 f. 79. Dürer, Albrecht, 553. zu 637. gerühmt von Raphael 645. etc. — der angebliche zu 553. van Dyk 541. 577. als Bildnifs-Maler.

E.

Ebel 6.

Edelingk zu 410. Effekt 579. — fast nie Sache des Genie's 530. ferner 311. 322 f. 355. 429 f. 521. 565. 579. 610. 634 ff. 645. — Streben nach Verdienst, Beifall, Effekt 535 ff. 575. 632 f. 634 ff. 646 ff. 649. etc. 656 ff. s. Manier, Regel. — Sieg des Humor etc. über den Effekt etc. 339. etc.

Ehelosigkeit, Schmerz derselben zu 348. — aufser der Ehe erzeugte Künstler zu 405. — Cicisbeat etc. 91. 116.

Eklektizismus — eine Krankheit 655 f. 537. zu 554. zu 549 — in der Musik 335. — Baukunst 289 ff. 303. 616 — Plastik 539. 596. — Malerei 521. 534—537 ff. 549. 575. — Poesie 257. etc. 558. etc. — Vielseitigkeit der Kunst 284. 534. 535. 575 mit 651. (Buonarroti 284 f. 428. etc.) — Allfähigkeit der Kunst 439. (517. 569.) 576. 609. 636 mit 651. — in Bezug auf Inhalt und Art der Darstellung 284. 343 f. zu 315. (— in Bezug auf den Künstler 350.) — Vermischungen 156. 303. 607. etc. s. unter Kunst von den Gränzen der einzelnen Künste.

Ekliptik zu 48.

Elastische Behandlung plastischer Werke 180 205. 216. etc. (Elastizität der tiefern Erdrinde zu 60.

Elba 57. 83. Eleaten 84. 672 zu 73. Elektra 142 ff. Elektrisch zu 427. Elginische Marmor-Denkmale 216 f. Elnonensis, Monachus zu 323. Empoli, Jacopo da, zu 577, 15. zu 578.

Engelsburg 308. 122. 259. Engländer, Künstler in Italien 649 ff. 643 ff. Entasis der Säule, warum? zu 251.

Entwurf zu 637. s. Rifs. Komposition.

Epidemieen zu 48. Epigrammatische Gedanken bildender Künste 151. (141.) 635. zu 151. — in der Musik (Madrigal) 690. zu 333. — Poesie s. Martialis.

Episode, plastische zu 600. etc.

Epomeo 44. 47. 65. (319.)

Epos, kein nationales bei den Römern 165 [229.] 652. n. — dramatischer Zug im Virgilischen Epos 156. 164 ff. — Homerisches 436. s. Apollon. Poesie. — ep. Musik 333 ff. — Kann der Teufel Gegenstand epischer Poesie sein? 438. s. Gegenstand.

Epicharmos 197

Erdbeben zu 48. zu 60. Erhabenheit s. Schönheit, Grazie, Kunst. — Einheit des Erhabenen und Schönen 658 ff. — vom Erhabenen zum Widerlichen nur Ein Schritt 429. — das Erhabene am Anfang der Kunst 187. (644 ff.) 244 ff. zu 258. (mit 84.) — in ihrer Umbildung 257 ff. - das unmittelbare Erhabene u. das Erhabene der Reflexion 258 f. 311. 418. 430. 708 zu 468. — das gesuchte 564. Plastik als sog. Kunst des Erhabenen 215. 611. — Gesetz der Entwicklung des Erhabenen 708 zu 468. — Das Erhabene und Gezierte 257 ff. — Das Erhabene und Leichte 343. — Das Schöne und Erhabene 527 mit 431. 658. s. Schönheit. Grazie. Erigena, Joh. Scotus 292 f. — Erinnerung 660. — Erwin v. Steinbach 283. 292 f.

Erz, technische Behandl. 425 f. 601. n. 129. 180. s. Plastik unter Kunst. — die älteren griechischen Statuen mehr aus Bronze, die jüngeren mehr aus Marmor 123. Etrurier (Etrusker) 120. 223. 225—230. Eumeniden 162. 173 ff. 189. verglichen mit welchen neutestamentl. Wesen? 212. Euripides 180. 182. 194. 196 f. 223. 374. Euskarier 224.
Evangelisch 343. s. Reformat. van Eyk 388. (Oelmalerei.) 487. etc. (zu 514) Ezel 447.

F.

Fabriano, s. Gentile.
Fabris 636. 637. zu 637. Fabroni, Angelo 126.
Fahne, Prozessions- 556. zu 556. — die schönste, zu 463.
Falcone, Aniello, zu 577, 12. zu 633. Farben u. Töne 505. — sg. Schlagschatten in der Musik 355. s. Kolorit. Material. Ton. — Farnesischer Stier 145. zu 451. — Herkules 145. — Flora 145 ff. 149 (Tizian's Flora 147 f. u. Erl.) Fattore (Penni) 493. 495. (470.) zu 499.
Ferentillo, Duca di, zu 457. zu 498. Fea 87. 263. etc.
Fehr, C. 84.
Fernow 98. 559. n. 591. etc. u. Erl. Ferrara 101. etc. s. Garofalo.
Ferrari, Gaudenzio 536. n. Ferreri zu 473. Feuerbach, Anselm 126. 131 f. 136. 138. 142. 144. 149. 154 ff. 160. 161. 198. 218 f. 447. u. Erl. Feurbach, Ludwig 552. n. zu 402. Fiamingo 288. zu 553. Fichte 338. Ficorini zu 261. La Fiera 98. Fiesole 381. 385 ff. 397 f. 430. 437. 456. 524. (zu 380.) etc. — verglichen 388. 508. — seine Arbeits-Stunden 552 mit 387. Filanghieri 75. Fra Filippo Lippi 389 ff. (552.) Filippino 390 f. Finelli 636. zu 18. Fiorillo 293. 296. 371. 409. 484. 512. 537. 556. 637. etc. u. Erl. Flaxmann 119. 169. 174. 194. 613. Fleck, F. Fl., 94. 648. Florenz 26. Gelehrte 94—98. Künstler 123. 392. u. s. w. (zu 379. zu 459. etc.) zu 505. etc. s. unter Kunst: Florentinische Schule. — Antiken 125 ff. 132 ff. 138 f. u. s. w. Flüsse 9 ff.
Foggia 633.
Folchi 37. Foligno, Madonna von, zu 174. zu 465. zu 549. zu 569. — eigenth. Säule zu 248. etc. — Fondi 43. Fontana, Domenico, Giul. Cesare, Carlo, (die Baumeister) 285. — die Maler: Prospero 545 f. etc. (zu 553.) zu 589. — Lavinia zu 589.
Forkel 316. n
Form, nicht Form noch Stoff, nur die Grazie sichert dem Werke Unsterblichkeit 205. s. Grazie. — Schönheit der Form s. Schönheit. Formenkenntniſs 431. s. Michel-Angelo.
Forster, Dr., zu 48.
Fortiguerra (zu 505.) zu 514. zu 549. Foscolo (Foxolo) 103. 104. Fouqué, de la Motte, 359 f. Förster, Ernst 373. 498. etc. zu 370 ff. zu 498 etc. Förster, Friedrich zu 436. Francesca, Pietro della, 466. zu 383. Franceschini 568.
Francia, Francesco 535. 541 ff. Stempelschneider. Maler. Freund Raphael's. Anekdote 541 ff. — verglichen mit Alunno Perugino u. Anderen 535 ff. 544. — mit den älteren Bolognesen 380. 545 f.
Francia, del, s. Mark-Antonio
Franciabigi, Marc-Ant. 413. Franciscus 402. (mit 375.) zu 505. zu 549. Franco Bolognese 456 f. Franko von Köln 333. zu 333.
Franzose, der jetzige, 651. — alte Musiker 329 ff. etc. — ihr Einfluſs auf Ital. 329 ff. — der sog. Raphael Frankreich's zu 637. — verwandte Züge zwischen Franzosen u. Italienern 99 650 etc. s. Genua. Napoleon. — Frankreich nach den Kreuzzügen 370.
Frascati 37. Fraticelli 97.
Fratzen s. Gothisch. Freimaurer, ihre Wiege 265.
Fresko 408. zu 387.

Freundschaft(378.) 417 f. 560. 564. Friedländer, Hermann, (273. n.?) zu 577. zu 630. zu 643.
Frohndienst 222. 242.
Frucht-Malerei zu 577, 12. Fulvio, Andrea, 87. 467. Fumacchien 56 f. Fürich 623. Füſsli 514. zu 489. zu 589. etc.

G.

Gabrieli, Giov. 331. Gabrielli, die Sängerin 321.
Gaddi, Angelo 380.
Gaddi, Gaddo 374. Gaddo, Taddeo 376. 377. zu 379. Gaëta 44.
Galanti, Luigi 74. Galiani 74. zu 74. Galilei 94 f. v. Gallenberg 409.
Galli, Plastiker zu 601. Gallier, semnonische 298. — altgalische Stämme 226 f. San Gallo 281. 282. zu 473.
Gallus, Handl. 333. Galuppi 77. 78. Galvani 101. Gama, Vasco 13. Gamodia 290.
Grofalo (Benvenuto Tisio) 536. zu 465. besonders zu 536. Gastmahle 522. etc. zu 577. s. Genre.
Gauli, Benedetto 537. n. 568.
Gaulli, Giamb. (Baccicio) 578.
Gaye zu 473.
Gay Lussac 8. Gärtner 251.
Gegenstand der Kunst muſs ein Recht haben, selbstständig zu sein etc. 569. 575. etc. — der Mensch als Geg. der Kunst zu 306! s. Individualität. — Vielseitigkeit und Allfähigkeit der Kunst 617 ff. s. u. Eklektizismus. — Rhypographen etc. 575. — Einseitige und abstrakte Gegenstände zu 590. — Der Teufel als Gegenstand der Poesie 438. — der Musik? 359 — der Malerei? 438 ff. zu 380. — Gorgonen etc. gemalte 174. n. — Eumeniden plast. 174 ff. 189. — Raphael etc. malt selbst den Besessenen etc. schön 480 mit 658 ff. (155. 205. 446.) s. Grazie. Erhabenheit. Schönheit. Karrikatur Genre etc. — Gegenstand der Bauk. zu 306. — der Plastik etc. 609. 611. 622. etc. s. die einzel. Künste unter Kunst. — unsinnliche Gebiete als Gegenst. der Kunst zu 468. — die Kunstbegeisterung wird in bestimmter Sphäre selbst Gegenstand der Kunst 486 ff. s. Genie. Transparenz. — Eben so einzelne Künste Gegenstand der anderen s. Architektur-Malerei zu 577, 12. zu 578. — Musik 319. 487. 517. s. Band aller Künste unter Kunst. — höchster Gegenstand der neueren K. 662.
Gemellaro 74.
Genie 161. 548 f. 657. 406. — dessen Geburt kein Zufall 398 f. (235. 642.) 657. zu 337. — die seltenste Gabe 549 f. — die Muse des Künstlers 202. (208.) 137. — Adel des Geistes 210 ff. — das schlafende G. 344. (519. s. Kunstthätigkeit etc.) — das ungebändigte 419 mit 284. — im Streben, antike und moderne Kunst zu vereinen 285. 428. 525. (zu 468.) — besiegt und eint mit Entschiedenheit die Widersprüche des Lebens 154 f. 360. 658. s Grazie Individualität. Humor. — fragt wenig nach seiner Wirkung 534. (mit 429 f.) etc. — spottet über sich 339. — Sparsamkeit und Mäſsigung seines Reichthums 347. 407. u. Erl. etc. — arbeitet fast nie auf Effekt 429. 530. (Sucht nach Originalität 579. 645. 652. 656.) — wahre Kunst verlangt mehr selbst, als Genie 654 f. 664. — das Bewuſstsein seiner Würde vom Genie unzertrennlich 612. — immer Autodidaktos 640. (269. 398 235.) — bricht sich unverletzlich (?) die eigene Bahn 533 f. mit 235. — sucht das Einzige, was in der Kunst nicht gelernt werden kann 656 u. zu 656. — Selbstständigkeit u historische Bedeutung desselben 398 f. 533 f. mit 113. 656 ff. — G. der Nationen und Jahrh. 106 ff. (326 mit 323.) 400. etc. 656 ff. — der Italiener 106 ff. 633. — der Kunst als der Sprache der Grazie 337. 569. — des Schönen 662. — der Grazie als Anfang und Leben aller Kunst 645. 656. — G. der Erfindung und

Erzeugung etc. 538. — der Einfachheit und Entwickelung 337. 690 zu 337, 17 u. 26. — G. des Selbstbewufstseins 597 etc. — vastes Genie 698 zu 405. — Humor des Genie's 360. s. Humor. Ironie. — frühe Reife des musikalischen Genie's 351. 690 zu 319. — einzelner Plastiker 419. 592. 540. — Maler 373. 700 zu 419. 460. 581. — das G. thätig im Alter 152. 425. (Buonarr.) 344. (Händel) 519. (Tizian) etc. zu 515. — schnelle Arbeit des Genie's 427. 604. (— des blosen Talentes 497. 522. zu 537. — Spiel des Talentes mit dem Publikum zu 554.) — Genie und Bildung 654. 619. 655. 664. — G. u. Talent 109. 219. 336. 403. 529. 530. 538. 548. etc. — in Bezug auf Natur und Geschichte 400. 656 ff. — Gewohnheiten genialer und anderer Künstler 551 f. s. Kunstthätigkeit. — (Geist und Seele 381. 557. s. Seele.)

Genovese, Antonio 77. Genthe 76. 106. 289. Genre-Bilder 151 635. etc. zu 151. zu 577. Gentile da Fabriano 457. 506.

Genua 18. 21 f. 80. 98 f. Kolumbus 99. (270. n. 223.) — Gegend der Stadt, ihr Klima 22 ff. Leuchtthurm 22. Bewohner 99. s. Kunst 99 f. 499. 537. n. 578. 632. zu 499. zu 535.

Genoino, Giulio 81.

Gerhard zu 87. zu 261.

Gervinus zu 649.

Geschmack der Zeit 347. — Geschichte des Gesch. zu 578. etc.

Gesetz der Entwicklung des Erhabenen 708. zu 468. — des Lebens im Mittelalter 330. — Allgemeine Gesetze 664. — G. der Gränzen der Künste 709. zu 468 etc. — der Darstellung in der Sprache 418. s. Grazie. Kunst. Geten 272. Gewissens-Folter, besänftigt durch Musik (Carl IX.) 338. — durch Plastik (Nero) 172. Gewohnheiten der Künstler 551 f. Ghiberti 372. 383. 524. etc. Ghirlandajo, Domenico, 400. 403 f. 429. Giordano, Luca, 79. 537. 568. — seichter Eklektiker. — Charakterlos 537. zu 633. Giorgetti 579. n. Giorgione (Barbarelli) 509. 516 ff. (551.) Bei ihm unübertroffene Farbenstimmung (Kolorit) 509. 518. Sein Hafs gegen Tizian als dessen geistvoller Nebenbuhler 516. Künstlersage. Bildete sich einen eigenen, sehr gediegenen Stil 516. Gruppe von drei musizirenden Personen u. s. w. Bild zu Pommersfelde 516, Verglichen mit Pordenone 519. Giottino, Maso 377. zu 645. Giotto 96. 123. 374 ff. 398. 402. 524 645. etc u. Erl. (zu 470. zu 489) Vater der neueren Malerei. Giovanni da Milano s. Milano. Giovanni da Pisa 280. 371. 382. u. Erl. Giovanni da Udine s. Udine. Giovio, Paolo 467. Giulio Pippi (Romano) 493 ff. 470. 482. u. Erl. z. B. zu 468. zu 489. zu 536. etc. — seine Bauten zu 473. Giunta 371.

Glaube. Seine Kraft 341. (660 ff.) Gluck 388. — näheres Urtheil über ihn 346 ff. — seine Arbeits-Stunden 552.

Glykon 145 f.

Gnade 660 ff. u. n. s. Begeisterung. Andacht.

Γνῶθι σε αὐτόν zu 656. zu 660.

Gobbo da Frutti zu 577, 12.

Goghetti 632. Goldgründe 368.

Gonzaga 506.

Gothen, ihre Bauwerke 266. zu 266 f. — gothisch 265. (mit 687. zu 271.) — goth. Fratzen zu 290. 300 ff. s. Baukunst unter Kunst.

Gozzoli, Benozzo, 387 ff. 399. 524 etc.

Göthe 476. 483. 485 f. 511. 522. 585. 589 f. 651. zu 35. zu 60. zu 485.

Götter, ihr Verhältnifs in der bildenden Kunst unter sich 133. 177. (215.) 217. etc. — Götter aus der Tragödie kennt noch die späte Plastik 187. — Beinamen der G. 136. — Verehrung der G. im Bilde 198. 237. — Götter und Heilige 92. zu 73. mit 237. 264 ff. s. Monotheis-

mus unter Religion. S. Götzen. Mythologie. — Götter-Dämmerung 428. Götzenberger 623. Götzenbilder-Statuen als G. behandelt zu 125. zu 621.
Goudimel 329. 331.
Graal, der heilige 107. 307.
Grandi, Michele zu 18.
Grassi zu 561. Graun 336. 344.
Grazie (Charis) 657. 658 ff. 660 f. n. s. Kunst. Kunst-Thätigkeit — Begriff der wahren Gr. 597. (619.) — sie allein, nicht Stoff noch Form sichert dem Werke Unsterblichkeit 201. — ihr Wesen im höchsten Sinne 657 ff. — ihre Sprache 337. 569. (215. 609) 655. — was vollbracht ist, erscheint in der Gestalt der Gr. 338. (399. 693. zu 377.) 663. — sie zeigt den vollendeten Meister 406. — leitet ihn 655 ff. — eint das Widersprechende 154. 294. 622. 658. 360. s. Individualität. — Autonomie der Gr. 292. 294. — sie braucht keinen Hüter 619. — Grazie u. Natur 151. 215. 347. n. etc. zu 656. — Genie der Gr. 645. 656. zu656.—Blüthe der K. nicht Tändelei 430. — Geheimnifs der Grazie gelöst 568 (433 ff.) 626. 597. 619. etc. — Skepsis der Gr. 430. — sie ist Einheit der Anmuth u. Würde 406. 658 ff — des Stoffes und der Form 201. — scheidet die civilisirte Welt von der barbarischen, ist die Apotheose des Lebens etc., Versöhnerin des Himmels mit der Erde 658 ff. — der Kunst mit der Religion 659. — in ihr ist die Liebe gegenwärtig 660. — der Gedanke transparent 597. 660. — durch ihre Kraft malte Raphael selbst den Besessenen im höchsten Krampfe schön 480. — ähnliches im Alterthum 155 205. (446.) etc. — im Allgemeinen 659 ff. 210 f. — Gr. der Griechen und des Buonarroti 447. (mit 430.) — allgemeiner zu 151. — letzte Grazie der italienischen Kunstblüthe 528. — Neutestamentlicher Begriff der Charis 661 ff. auch n.
Gregorianische Gesänge 314. 326 ff. s. Ambrosius.
Griechen, verglichen mit den Römern 234. s. Mythologie
Grimaldi, Giov. Franc. zu 577, 20.
Grimani zu 124. s. Venedig.
Grimm 164. n.
Grossi 105.
Grönland 277. zu 8
Grüneisen 599 ff.
Guercino (Barbieri) 530. 548. 562 ff. 566 ff. zu 499. (zu 577, 20. zu 578.) — in ihm die letzten Athemzüge der halberwachten, nun scheidenden Kunst 566 ff. mit 502. 530. zu 568 — eine verkümmerte Mitte der Hauptrichtungen seiner Zeit, und schwankt zwischen welchen? 567. — verglichen besonders mit Guido 530. 567 f. — mit Corregg. 502. — mit Seume 568.
Guerra 633.
Guido aus Arezzo 328.
Guido Reni 394. 530. 538. 549. 553 ff. 563. 565 f. — häufig ohne natürlichen Charakter, ohne Bestimmtheit 530. — bisweilen grofs, kraftvoll, fast gewaltig. Seine Begeisterung bleibt meist nur im Sehnen 559. — Komposition schwach u. s. w. 559. — Gedanken lebendig, hochfliegend, oft eilig, selbst flüchtig 559. — leidenschaftlicher Spieler 559 f. — verfolgte die ideale Richtung des Tages 566. — beneidet 555. — Werke: Aurora 554. 567. etc. — Madonna in München und bei Fesch 556 ff. — Madonna mit dem Leichnam Christi 556 f. (zu 554.) etc. (Kopie von Raph. Cäcil. 495. 553.) — Guido, Albani und Andere 567. — Guido u. Guercino 530. 567 ff. — G. u. Correggio etc. 431. 393 f 505. 528–530. — Guido R. u. Tasso 394. (333. 518.) 548 — Guido R. urtheilt über Arpino u. die Schnell-Maler seiner Zeit 534 n. — wird selbst flüchtig 559.

Guido von Siena 371.
Gutzkow 285. 643.
Gyps 205. 180.

H.

Hackert, Philipp u. Gottl. 587 f.
Haller zu 514.
Hamann zu 73.
Hamilton, Lord 588.
Hamilton, der Reisende zu 262.
Handl, Händl, Hahn 333.
Handlung, doppelte s. Komposition.
Hannibal 16. 28. 45. 199.
Harzheim zu 514.
Hasler, Hans Leo. v. 333.
Hasse 336.
Haydn 338 f. 340. — weiteres Urtheil 348. — sein Privatleben zu 348 f. — seine Arbeitsstunden 552.
Hayez 631.
Händel (314.) 336. 338. 340 ff. 343 ff. — verglichen mit Bach 338. 344 ff. — mit Leibnitz 338 ff. (341 ff.) etc.
Händl, Handl, Jacobus Gallus 333.
Hebe 192 ff. 198.
Hebräer ohne Plastik u. Malerei 210. 292. — aber nicht ohne Musik nnd Poesie 292. 327 ff. 332 f. — Baukunst von aufsen 292. s. Kunst.
Hegel 672 zu 64. 707 zu 468
Heinze 314.
Heiliges Götter, Franciskus.
Heiterkeit 196.
Helldunkel 505. etc.
Hemmelingk 190. 200 f. 213.
Hemsterhuis 156.
Herakleitos 352 f.
Herder 81.
Herkules 191 192 f. 194—198. — seine Thaten 205 ff. 192. 193. Commodus etc. als Herk. 142. 172. etc.
Hermes (Merkur) 216 f. 152. etc.
Hermes, Karl 223.
Heroen 203. 207 ff. 229. etc. [165.] s. Götter. — Heroenzeit 246. — Helden-Mädchen 144.
Herodot über Unter-Aegypten 10.
Heyne 196. etc.
Hindostan s. Indisch.
Hirt 249. 253. 263. 285. 388. 591. etc. u. Erl.
Hittorf 251.
v. Hoff 67.
Hoffmann, Fr. 55 zu 60.
v. Hohenhausen zu 551.
Holzbau 260 zu 260. (249 toskanisch. — 261. 361. chinesisch.) s. Material. — Holzschnitt zu 637.
Homer 15 f. 54. 163. 202. (Homeriden 436 mit 165 ff. s. Troja.)
Hope 271. 615.
Horatius 8 f. 31 f.
Hoskin 270.
Hucbald 328.
v. Humboldt. Alex. 68. zu 9.
Humor 339. 360. etc. s. Genie. Ironie.
Hunter zu 511.
Huss 402.
Hübsch 243. 246 ff. 249 252 f. 259 ff. 300. etc. zu 33. etc.

J. I.

Janelli 76.
Januarius 72.
Japyger 225. 226 ff.
Ich 339 f. 560. (mit 564.) 618. — Selbst 192. 525. 620.
Ideal in der Kunst 183. 213. 330. 569. s. Kunst. — das ethische Ideal 620. n. mit 619 ff.
Idyllische Kunst 194. — ihre Zeit 256. 563 f. — Poesie 74. 194. 256. 564. — Plastik 140. — Malerei 563. zu 151. (zu 577 ff.) zu 465. — (Novelle zu 516.) etc.
Jean Paul 6. 43. 285. 317 f. 360. zu 656.
Jeitti 631.
Illyrios 227. 225 f.
Imola, Innocenzo da 535. n. zu 536. zu 569.
Indische Musik zu 316. — Plastik u. Poesie zu 161. — orient. Bauten 242 ff.
l'Ingegno, Andr. Luigi 459.
Inghirami 413. etc.
Individualität, ihr Ausdruck (237.) 658. in der Mal. 375. 385. 524 ff. etc. — Plast. 136 ff. 144. 159 ff. 175 ff. 218. 191 ff. 237. 600. 611 f. etc. Musik 349. Bauk. 264. [zu 306.] 314. etc. s. Gegenstand. — Streben deutscher und ital. Meister nach ihrem Ausdruck 526 f. 512. zu 505.

s. Deutsch. — Wahl des individuellen Momentes 446. etc. — Einung der Widersprüche in ihm 154. 622. 658 mit 360. s. Grazie. Humor. — der Augenblick 488. (478. 435 ff. 409.) etc. — der individuelle Ausdruck als ein Spiegel der Zeit 385.- im Porträt 514 zu 577, 15. — Indiv. u. Charakteristik 525 f. etc.
Industrie 71. etc. s. Rivera. (Polytechnik zu 71.)
Iktinos 245.
Ironie 339 ff. etc s. Genie. Grazie. Kunst — ironische Wendung 403. s. Karrikatur. — Ironie der Italiener u. Nordländer 403. 428 ff. 433 ff. etc. — Humor 399 ff. 360. etc. s. Genie. — Komödie 245. 324. — in Bezug auf den Dichter, Komiker u. Tragiker Ein Dichter? 350.
Johann von Bologna 539.
Jomelli 335.
Jonische Säulen 248. 252 ff. 255. s. Kunst.
Jorio, Andrea de 74. 76. 131. 168. zu 60. zu 73. zu 151.
Josquin 328 f.
Ischia 44. 47. (319.)
Isidoros zu 267.
Italien, Name 224 f. — Urtheil der Italiener über Italien (46.) 112. zu 124. etc. s. Deutsch. — Ober-, Mittel- u. Unter-Italien nach Natur-Gränzen 4 f. zu 21. — Eilande 73. — Städte verglichen 80. 86. — die vulkanischen Erscheinungen in Italien und ihr systematischer Zusammenhang 53—58. 59 f. 65 ff. — ursprüngliche Volks-Stämme 223 ff. — Italioten u. s. w. 224. — die Italiener nach ihrer moralischen, politischen u. religiösen Seite 85. 110—116. 275. — Akademieen in Italien 75 ff. 639.
a) Ober-Italien (Lombardei)
α) seine Natur 1—18; Klima 4—7; See'n und Flüsse 6. 9.; Wasserbauten 12—15.; Aesthetischer Charakter der Gegenden 6 f. 17. 318 ff. zu 45. Städte 17.
β) Sein Volk und dessen Charakter: Lombarden 100, Venezianer 100, Piemonteser u. s. w. — Wissenschaft 100 f., Kunst 101—105 108. 273. zu 397. etc. — Industrie 14. 16.
b) Mittel-Italien (Kirchenstaat).
α) Seine Natur 4. 21—39. - Gränzen 21 f.; Klima 5.; See'n, Flüsse und Sümpfe 26. 28 ff. 37 f.; Städte 23—30. 37.; Berge 21 f. 37. 39.
β) Sein Volk u. dessen Charakter 84 ff. 90 ff.; Römer 84. 86.; Toskaner 85.; Genueser 98 f. u. s. w.; Wissenschaft 87 f. 94 f.; Kunst 95 ff. (237); Industrie 24 f. 88 f. 94.; Finanz 89 f.
c) Unter-Italien.
α) Seine Natur 41—61.; Klima 5.; Flüsse, See'n, Meer-Busen 44 ff. 48.; Berge 43 f 47 f. (Vulkane 48—53 ff. 59—65 ff.) ästhetischer Charakter der Landschaft 45. 318 ff. zu 45.; Städte 43 ff.
β) Sein Volk und dessen Charakter 71—74; Neapolitaner 72 ff. 79.; Sizilianer 83. u. s. w.; Religion 73.; Wissenschaft 73—78.; Kunst 79 ff.; Industrie 71.
Italus u. Sikelus 224 ff.
Juden s. Hebräer. — in Rom 89. — Judenpech 58.
Juno-Kopf 144.
Jupiter 217 (584. 605.) — der blitzende 212. 445. — Serapis s. Serapis.
Justinian 267. zu 266. zu 267.

K. vergl. C.

Kaiser, (Keiser) Reinhard 322.
Kalikrates 245.
Kallimachos, Bildhauer 254 f.
Kallistratos 149.
Καλοκἀγαθία 245.
Kanäle 13 ff.
Kant 77 f. 102. 194. n. 338. zu 64 zu 116. zu 405.
Kanzel 301.
Kapitolin. Museum 151 ff. etc. — Berg 232. 281. etc. s. Rom.
Karl der Große 275. (107. 469) etc.

Karrikatur 426. 552. (658.) etc. zu 151. n. zu 418. s. Gegenstand.
Karthago 222. zu 260. s. Hannibal.
Kasten-Staaten 222. [242 ff.]
Kaufmann, Maria Angelika 589 f. Göthes Urtheil über sie 589 f.
Kelten 28 226 ff.
Kephalides 78. 99.
Kepler zu 64.
Kiesewetter 79, 316. 321. 340. 346.
Kirche 103. etc. s. Symbolik. Reformation etc. unter Kunst: „Baukunst.“ — Ausschmückung einer protestantischen nach Thorwaldsen 616 f. Abscheidung der Kunst von der Kirche 381. 393. 401 ff. 524 ff. 529. 577. Versöhnung der K. mit der Relig. 659 ff. mit 113 f. etc. (529 f). — Festhalten am Altkirchlichen in der Kunst u. im Leben zu 392. s. Nachahmung.
Kirner 652. n.
Klassisch 610. s. Kunst. (Plastik) — Wirkung klassischer Bildung 402. mit 611.
Klenze 250. 601. n. etc.
Kleomenes 132.
Klopstock 314. 336. 338.
Klütz. W. A. 301. n.
Koch 279. 388. 623 f. 639. 642. 646. 648, nähert sich in der Landschafts-Malerei der historischen 624. — Verfasser der modernen Kunst-Chronik 279. etc. 373. 388. 588. 648. etc. zu 578. — sein Urtheil über Kunst-Akademieen 639. 642. 646.
Kolb, G. Fr. zu 505. n. etc.
Kolorit 347. n. 381. 509 518. etc. 526. 530. zu 505. — Goldgründe 368. 389. 466. s. Farbe. Material. Ton.
Koloss s. Erhaben Colisseum — Rosse-Bändiger 217.
Kolumbus s. Genua.
Komödie 245. 324. s. Aristophanes. Ironie. — Komiker und Tragiker Ein Dichter 350.
Komposition s. Kunst. — schon frühe vermittelt 376. 385. 563. (613.) — schwache, zumal in späten Zeiten 529. 610. — oft doppelte Handlung 556. 562 f. 477 ff. (511. n. 556.) 563. — gewühlvolle 653. etc. — übertreibende 610. etc. — zweiseelige 444 f. (dagegen 466 mit 484.) — Muster der einfachsten Komp. 487 f. (704. zu 463.) (176 ff.) etc. — der kühnsten, verwickelsten 483. 489 ff. 445 ff. (213.) etc. — einer ruhevoll bewegten 407 ff. — ironischen 403 etc. — Melodie malerischer — 430. etc. — plastischer 597. — musikalischer 316. 330. n. — Individualität architektonischer Kompositionen s. Individualität.
Koopmann 623 f. (622 f. s. auch die Anm.) — seine Madonna.
Kopie 127. 133. 137 170 f. 184. 201 f. etc. (antik) 644. 652. etc. (modern) — 462. zu 464 ff. (Raphael) 415. 641. (Sarto.) — 147. 464. 515. (Tizian.) 495. 553. n. (Guido Reni) etc. s. Kunst Genie. etc. — gelungene Kopieen erfreuen den Meister 497 f. — Kopieen in der Bauk. 281 f. 290 f. 285. — in Bezug auf Poesie u. Musik: wahre Aufführung ist ein Wiederschaffen, kein bloses Uebertragen in's Leben 353. etc. s. Nachahmung.
Korinthische Säulenordnung 253. ff. eine einzelne, die älteste (?) k. Säule 249. n.
Korrektheit 354 ff. 429 f. 638. etc. s. Regel. Kunsturtheil.
Kotzebue 357. zu 153. zu 158.
Krause, Ch. Fr. 335.
Krieg, siebenjähriger. Seine Bedeutung 341 f.
Kritik, gelehrte 256. — der Kunst. s. Kunst-Urtheil.
Kreuz-Züge. Ihre Wirkungen? 369 ff. 265. — Kreuzform 269 f. n. 298. 300. etc. — Kr. Gewölbe 301 ff — Kr. Gänge 276. 306. — Rose u. Kreuz 300.
Ktesiphon 252.
Kugler. Franz zu 633.
Kukolnik zu 665.
Kunst
1. Was? *A*) im Allgemeinen: 213. 337. etc. — ist das Reich der Grazie, lebt in ihr u enthüllt sie 658 ff. s.

Grazie. — lebt in der wirklichen Idee, nicht im blosen Ideale 183. 213. 330. 569. — sieht Alles in der Gestalt des Ewigen 213. 237. (337.) 658 ff. — eint das Göttliche u. Menschliche 337. — die Widersprüche des Lebens 154 ff (Maler. u. Plast.) 339 ff. 360. (Musik) etc. 658. (allgem.) — bringt den Himmel auf die Erde (658.) 84. 292 (Baukunst). — 337 (Musik). — 405. 606 (Malerei) — 213. 370. (bildende Kunst.) etc. — ist eine Gunst (Gabe) Gottes, und doch Akt der Freiheit (345.) 662. s. Kunstthätigkeit. Begeisterung.

B) Was? im historischen — 399. (235. 337. 137. etc.) — und objektivem Sinne: nie blose Nachahmung, weder der Natur, noch der Antike 270. n. 330. 569. 645. 649. 183. (709 zu 468) etc. — nur im Verfall 289. 533 ff. 552. 645 zu 569 etc. — hist. Nachahmung? Fortbildung 137. 269 f. (392 ff.) 645 ff. etc. s. Kopie. Nachahmung. — Natur u. Kunst s. Grazie. Natur.

C) In subjektivem Sinne: Ueberwindung des blosen Geschmackes, Effektes, Alles nur Interessanten u. Rhetorischen, Verdienstlichen u. Eklektischen, der Sucht nach Originalität, Manier u. Mode, nach Regel u. Korrektheit s. Deutlichkeit, Effekt, Eklektizismus, Genie, Manier, Mode, Originalität, Korrektheit, Regel, Technik, Verdienst etc. — wahre Kunst dient nie (287. 355.), sondern ist oder scheint 312. (237.) — auch nicht der Erbauung 619. (620. n.) — ist aber versöhnt mit ihr 659. 385. (529) etc. — besänftigt das Gewissen s. Gewissen. — überschreitet die Schranken der Konfessionen 336. 340. — selbst in gewissem Sinne der Nationen 275 (Baukunst) 329. (Musik) mit 657 ff. (allgem.) — läſst sich nichts rauben 235. 533. s. Genie. — achtet Fortbildung des Geleisteten für keinen Raub 137. — richtet sich nicht nach ihrer Wirkung 534. (mit 429 f.) etc. — thut, gleich der Natur, nichts umsonst 181. — spricht den ganzen Menschen, selbst Baukunst spricht alle Gefühle etc. an 307 ff. 569. — Kunst-Interesse der Völker 242. s. Kunst. — Teleologie der Kunst 241. (660.)

2. Ihr Beruf 662. (Zweck in sich 660.)

3. Ihre Absicht 569.

4. Ihre Quelle, Anfang, Grundlage 645. 656 ff. 347. 84. s. Schönheit. Kunstbegeisterung als Quelle jeder Kunstschöpfung und als Gegenstand der Kunst 486 ff. s. Kunstthätigkeit. Erhabenheit etc.

5. Ihre Möglichkeit, (Bedingung in Italien.) 113. (im Allgem. 662.)

6. Ihre Nothwendigkeit, also historische Begründung 242. 272. 399. s. Kunsttrieb.

7. Ihre Gewalt 235. etc.

8. Wo ist sie? 337. 569. — nicht blos da, wo sie das Höchste leistet 392. 664. (80. 113.) mit 658.

9. Einfluſs des Landes, der Zeit u. s. w. auf sie 279. (245.) 295. 307. 392. 398 ff. 533. 642. 656 ff. zu 505. zu 535. — Kunst u. Politik 340. — vergleichende Kunstgeschichte s. Vergleich. — — Einfluſs des polit. Lebens der Griechen auf die Kunst 245. — (Lebens-Quellen der griechischen Plastiker in Rom 163 ff. mit 235 ff.) — Einfluſs der Kreuzzüge auf die Kunst 370. — des Mönchthums 402. (zu 505. 549.) — nationale Kunst 113 ff. 236. 242. 265. 278. 299. 370. 392 ff. 398 ff. 400 ff. 610. 658 ff. 664 f. etc. mit 275. 329. (336. 340.) 295. 307. s. Kunstthätigkeit. Kunsttrieb. — allgemeine Wurzel der ital. Kunst 236 ff. 113 ff.

Voranfänge der Kunst,

der Bauk. und Mus. 260 mit 327. 293. — der Bauk. 291. 293. — der Plast. 187. (mit 609.) 370. 372. — alle Kunst setzt eine tiefe Scheidung voraus 84. 236 f. 337. 353 — duldet aber kein getheiltes Wesen 113. 236. 392. 463. etc. — entsteht aus sich selbst 113 ff. 122 ff. 533 f. 645. 662. s. Genie. Begeisterung. Kunsttrieb. — fordert eine innere Stille des Geistes 400. (385.) etc. — ruht nur nach Vollendung bestimmter Entwickelung aus 524 f. — ihre Anfänge verschieden in verschiedenen Nationen und Zeiten 316. etc. — fordern von selbst Entwickelung 337. — ihre Geschichte kennt keine Lücke 392. 399 f. 524. (574.) Unverletzlichkeit der Kunst 235. 533 f. — Unsterblichkeit der Kunst 122 ff. (109 f.) 235 ff. 367. etc. — (Unsterblichkeit ihrer Werke: nicht durch Stoff, Inhalt u. Form, nur durch die Einheit beider etc. gesichert 201 f. s. Grazie.) — Wiederaufleben der Kunst 122 f. 236. 367. 372 ff. 392. etc. (533. 645.) — Mittel-Perioden 327 ff. etc. – neue, innere Vorbereitungen 399. — in der Malerei. 368 ff. 372. 398. — innerer Zwiespalt und tiefe Bewegung bei der höheren Entfaltung der Kunst 330. 340. (Mus.) 275 (Bauk.) — 84. 657 (allgem.) mit 533 402. — bei den Vorarbeiten dazu 398. 399. — zumal in der Bauk. 275. 305. — Mus. 340. etc. — neue Kunst neue Weltanschauung 268. 272 mit 113 222 f. 236. — tiefe politische Verwirrung bei'm Wiederaufleben der ital. Musik 333 und anderer Künste 236. 275. 122. (113 ff.) — durch Begebenheiten, die Natur und Bildung der Nationen erschüttern, ihr Bewufstsein auf sich zurückwerfen, den Geist frei machen 370. (bildende K.) 657 ff. oder erheitern, das Gemüth aufschliefsen etc. 113 f. Daher vom Frieden, der auf Stürme folgt, in tief (geistig) bewegten Zeiten begünstigt 448 mit 113 ff. 275. 657 ff. — Die Kunst in Italien war eine Reformation s. Reformation. Kirche. — Innerer Zwiespalt im Untergang der Kunst 569. zu 578. zu 535. (zu 489.) Ihr Untergang ist ihre eigene That 533 mit 235. 309.

10. Geschichte der K. verglichen mit der Gesch. der Natur 432 f. — ihre Entwickelung mit der Entfaltung der Blumen etc. 400. 393. 654 f. 656. 657. zu 489. mit der Entwickelung kräftiger Familien 393. — anderer Sphären des Lebens 664.) — mit der Form der Berge 279. (432 f.) — Perioden-Folge u. gleichzeitige ergänzende Entwickelung der K. 392. (373.) 400. 418. 527. 557. 662 664. 709. zu 468. etc.

Griech. und röm. K. 166 f. 234 f. 237. 292. 317. (662. u. Erl. zu 151.) — Einsicht der Alten in ihre Werke 174. — Unkenntnifs der Alten 208. 216. (202.) — alte und neue italienische Kunst 234. 236. f. etc. — italienische u. deutsche s. Deutsch und Mittelalter. — antike u. moderne 168. 237. (285. 428.) etc. Erl. zu 151. — griechische und christliche 237 f. 265. 292. 315 ff. 327. 662 ff. zu 621. – Rom und der Orient, Vermittler zur Verbreitung griechischer Kunst u. Bildung 235. (256.) 275. — Buonarroti's Streben antike u. moderne Kunst zu vereinen 285. 428. 525. 709. zu 468. — Vermischung und Scheidung des Christlichen und Heidnischen 529. (393.) 577. 602 ff. — täuschende Nachahmung des Antiken 584 mit 610. s. Nachahmung. (List der modern. K. zu 282. zu 288.)

11. Ihre Theilung in einzelne Künste:

Einheit der Künste 160 f. — ursprüngliche Einheit und Verbindung derselben 393.

397. s. Poesie. Musik. Theater. — Band aller Künste 166. 334. 363. 393. 397. 656 ff. — Band und Gränze von Religion und Kunst 237. 297. 337. Kunst, Religion und Sprache der Völker 272. (122.) 236. Abscheidung der Kunst von der Kirche 381. 393. 401. 524. 526 529. 577. etc. Versöhnung der Kunst mit der Religion 84. 529, 659. Konfession 336. 340. etc. (s. Reformat.) mit der Nationalität 658 ff. 664. (236. 299.) etc. Wechselwirkung der Künste unter sich, mit dem Leben u. der Wissenschaft 165 ff. 312. 341. 393. 402. 431. (616.) 656 ff. etc. — innere 156 ff. — äufserliche synthetische Einheit aller Künste: Theater etc. 166. ff. 334. etc.

Entwickelung der Künste unter sich 156 ff. 392 ff. etc. — Poesie u. Kunst, Harmonie u. Gränzen beider zu 96. zu 161. zu 241, zu 468. — wechselseitige u. innere Gränzen der Künste 156. 160 ff. 675. zu 96. 681 zu 161. 709 zu 468 etc. — der Baukunst 310 (246 mit 609. 616.) etc. — der Plastik 161. (237. 607.) 609. etc. — der Malerei 439 (237. 602. 607.) 609 etc. — der Musik 321. s. Allfähigkeit der Kunst. — Vergleichung u. Verbindung der Musik u. anderer Künste 318 ff. — Mus. u. Bauk. 247. 314. zu 241. zu 306. — Baukunst und Malerei 155 f. 246. 257. 306. 314. 383 609 (zu 307.) — Plastik u. Malerei 155. 237. 368. 270. n. 306. 383. 609. etc. zu 141. — Plastik u. Poesie 163 ff. zu 161, etc. Baukunst und Plastik 310. s. Apoll. Individualität. — Malerei u. Musik 314. — 335. mit 505. 348. 354 ff. s. Ton. — Gesetz der Gränzen der Künste 709. zu 468. — Rangstreit der Künste 517 f. 519. — gemeinsame u. eigenthümliche Grundmomente der Kunst. A) Material s. Material. B) Gegenstand, Objekt, Stoff s. Gegenstand. C) Komposition s. Komposition etc.

a) Poesie. NB. was von ihr in dieser Schrift zu erwähnen 107. — s. Dante, Petrarca, Bocaccio, Ariosto, Tasso. etc. — Kunst aller Künste 160 ff. 156 ff. — Im Vergleich zu den anderen Künsten 156 ff. 161. zu 96. zu 161. zu 468. End. — besonders der Plastik 165 ff. — Zeit der epischen u. dramatischen Poesie 165. — lyrische 165. — idyllische s. Idyll. — epigrammatische s. Epigramm. — Komödie 245. 324, s. Ariostoph. Drama. Ironie etc.

α) Alte Poesie 96 ff. 101. 107 f.

β) Jetzige in Italien 102—109.

Dichtungen bildender u. anderer Künstler z. B. des Giotto 375. Francia 542. Leonardo 405. Buonarroti 428. Tizian 508. etc.

b) Musik. 1. Ihr Material u. Wesen 339. 337 ff. s. Material. Gegenstand Komposition. Die einzige allgemeine Sprache? Gemeingut der Menschheit 340. 329. (mit 337. etc.) — die unsichtbarste Kunst 329. (Farben u. Töne s. Ton.)

2. Daher ihre Macht 339. durch Raphael dargestellt 484. 487.

3. Wo ist sie nur? 337.

4. Ihre Aufgabe 343. — ihr Geist, allegorisch, symbolisch? etc. 315. 318. etc.

5. Ihr Unterschied: in Bezug auf das Wesen des Materials a) Vocal- u. Instrumental Musik 351 ff. 314 ff. (ital. Stimme 329 ff. — Musik und Text 315. 347. n.) — b) des Inhalts: geistliche u. weltliche? (334 ff.) 336 f. 340. 354. — c) der poetisch - musikalischen Form der Komposition: epische und plastische 318. 333 ff. — lyrische (315.) 334. — dramatische 318. 334. 338. 339 ff. (undramatische 357.)

Volksgesänge 330 ff. Kirchen-

Musik 326 ff. 333 ff. Oratorien 334. 337. Oper 166. 322 f. 334 ff. (Aufführung der Musik ein Wiederschaffen 353.)

6. Harmonie u. Melodie 316. 330. n. (597.) Rythmus u. Takt zu 316. Kontrapunkt 316. 320.

7. Liebhaberei u. Liebe zur Musik 354 f.

8. Gefahren für die Musik 338. 354 f. 358. (321 f.)

9. Eklektizism. in derselben 335 ff. — Malerei in ihr etc. 348. 354 ff. s. Ton.

10. Entwickelung der Musik (Voranfänge der Musik und Bauk. 260. 293) Anfänge der Musik 260. (236.) 327. 330 f. 332 ff. etc. (Musik u. Bauk. 313.361.393. etc. s. oben Kunst)

α) Musik der Orientalen 317. 330 ff. — z. B. der Indier zu 316. — der Hebräer 332. 292. — des Alterthums und des Mittelalters in Italien 314 ff. 330 mit n. — jene mehr symbolisch; diese mehr allegorisch 315. — jene frisch ins Leben greifend, diese mehr dem Himmel zugewendet 316. dort Musik des Lebens; hier Musik des Geistes? 318. (mit 622.) — beide einfach und lauter 316. — doch verschiedene Einfachheit 316. etc. — Herkommen u. Gesetze hinderten die Ausbildung der Musik in Griechenland 116 f. — Theorie, die neuere 330.

β) Neuere Musik überhaupt 314 f. 319 f. 326 ff. 356 ff. — (deutsche 327 ff. 331 f. etc. — byzant.-russische 315. 330 ff.) — Entwickel. der neueren deutschen M. 336 ff. — Unterschied italien. u. german. Musik 331. 354 ff. etc. (Literatur-Gesch. d. ital. 105.) - Einfluſs nordischer Musiker auf italienische 329. — späte einsame Blüthe der ital. 288. 352. 393. (79) zu 489 zu 535.

γ) Neuere (heutige) Musik in Italien 313. 319. 323. 355 ff. 360. — Verfall derselben in Italien 320 f. Bedeutung derselben 79. etc. Vergleichung mit der älteren 360 ff. — italien. Oper 321 ff. s. Oper. — Kirchenstil, recitirender, Oratorienstil 333 ff. — Meister erneuter (protestant.) Musik 336 ff. — Musikalische Akademieen 77. 361. — was ihnen zu wünschen 361. 640. — Musik von bildenden und anderen Künstlern betrieben, von Leonardo 405. — Buonarroti 428. — Guido Reni 553. — Musik als Gegenstand malerischer u. anderer Darstellungen 319. 384. 487. 517. — Arbeitsstunden einzelner Musiker 344 mit 551.

c) Architektur. 1. Dem Geiste Bedürfniſs in welchem Sinne? 241 f. 292. zu 241. besonders für die ältesten Völker 242 f. zu 306. s. Gegenstand. — drückt die geistige Form dem Material nicht blos auf 294. s. Individualität.

2. Perspektive, Gleichgewicht u. Symmetrie in der Baukunst 286 f. 291. 298 f. Bewegung u. Verkürzungen? 310 und n (304 f.) 284 f. — Ueberwindet das Gesetz der Schweere. Licht 291. s Material. Reflex in den Bauten 297. (Baukunst u. Malerei 155 f. 246. 314. 383. 609.)

3. Andacht in der Baukunst 307.

4. Im Bauwerk Klima und Landschaft, Geschichte und Verfassung der Nationen sichtbar 295. 307. mit 246. 279 u. 299. etc. (zu 260 ff.)

5. Geschichte (Entwickelung) der Baukunst: (Anfänge der Bauk. 246. 299. zu 306. Voranfänge der Bauk. u. Musik 260. 293. — ihre Formen verglichen mit den Formen der Gebirge 279 mit 432. 300. 305 f. zu 306.)

α) Aelteste Bauwerke aller Erdtheile 242. (311.)

β) Aegyptische und altgriech. Bauk. 13. 242. ff. (261.) — In

jener massenhafter Stil 243. 311. — Pyramidalthüren etc. 243 f. (unterirdische Bauten zu 242.) — Charakter der griech. Bauk. 244 ff. 269. 311. — Abbild des griech. Geistes in ihr 246. — Säulen an Gebäuden und Tempeln im Dienste der Schönheit 247. — Struktur griechisch. Tempel 247 f. — individueller Ausdruck derselben (Anlage, Ausführung und Verzierung 264. (mit 314.) — Säulenordnungen (Toskanische, Dorische, Jonische, Korinthische, Römische.) 248 ff. weitere Säulenarten zu 248. — Säulen-Stellung 252. zu 33. — (einzeln stehende Säulen unter anderen 249. n.) — Halbsäulen 248 n. (zu 473.) — Entasis der Säule, warum? zu 251. — ob der Baumstamm Vorbild der Säule? zu 260. — Pilaster 248. n. 305 ff. und Pfeiler s. unter deutsche Bauk. — Alte Säulen in neuen Kirchen 255. 303. (— gewundene 304 f. —) (Säulenarten u. Tonarten 247. s. Ton.) — griechische Baukünstler 245. etc. — Sinken der griechischen Bauk. im Vergleich zu anderen Künsten 266 ff. — Ende dorischer Bauten 251. 256. (zu 132.)

γ) Uebergang der griech. in die römische Baukunst 246. 257. 258 f. — Erhabenheit und Kraft römischer Bauten 259. 269. 311. — Verfall der röm. Bauk. 259. — halbrunde Wölbungen, Kuppeln, Basiliken 260 ff. — (Cloaca maxima. Colisseum. Pantheon etc. 260 ff. Gebäude in Pompeji etc. 249.)

δ) Neue (christliche) Baukunst 242. 265. 312. etc. — Uebergänge in dieselbe. Kirche S. Maria Maggiore 263 ff.) — warum ihre Aufgabe tiefer und schwieriger? 265. (298.) 662.

a) Byzantinische und gothische in Italien. (Mausoleum Theodorich's etc. Sophieen-Kirche in Konstantinopel. Markus-Kirche in Venedig.) 265 ff. 277. — Charakter der byzant. Bauk. 267 ff. 270. 272. 274. (Vgl. 368 ff.) — Basiliken 264. (280 in Rom mit 308.) — Ueberbleibsel byzant. Bauk. in Deutschland 273. -(Fluſs-Gebiete, ihre Ausbreitung 250. 274.) —

b) Baukunst der Saracenen (arabische) 274. (neu griechisch-arabische 278 mit 286. 293.)

c) Reste normannischer Bauten 277. etc.

d) Lombard. u. deutsche Bauk. 271 f. u. s. w. s. Deutsch. Lombard.

Charakter der deutschen Bauk. 271 f. 266. 276 ff. 287. 294. 296. — Anfänge derselben zu 306 zu 267. — Epochen der deutsch. Bauk. 293. 275. Form. deutscher Kirchen, ihr Eindruck 298 f. 301 ff. 305 ff. ihre Bedeutung 307 f untergeordnete Mängel 294. 302. (309.) Verlassen der alten Bauten 287. (294.) 309. Vergleich deutsch. Bauk. mit griech. u. röm. etc. 299 f. zu 274. zu 282. — deutsche u. griech. Säulen 287. 304. — Pfeiler 301. 305 ff. (zu 473.)

e) Neue u. neueste italien. Bauk. 273. 277 ff. 287. 289. 311 f. — frühe Regungen derselben 278. 375. 376. (393.) Deutscher u. byzantin. Einfluſs an italien. Bauten 279 f. 368 f. 380. Neue italien. Baukünstler 280 ff. 288 ff. (Raphael's Bauten zu 473.) — Werke der neuesten ital. Bauk. 289 ff. (Dom zu Mailand u. s. w.) — Verfall der neueren Bauk. (französische etc.) 288 f. — Eklektizismus in der Bauk. 303 f. 288. etc.

6. Ueberblick des Entwickelungs-Ganges der Bauk. 311 ff.

— was fordert ihre Wiedergeburt? 313 mit (616 ff.) 656 ff. etc. (praktische Mifsgriffe moderner Architekten 273. etc. zu 282 ff. etc.) mächtiger und heilsamer Einflufs der Bauk. auf die anderen Künste 616. s. oben unter Kunst. — Entfernung der bildenden Künste vom Einflufs der Architektur war eine Nothwendigkeit und ein Fortschritt 257. 287. — Verlangen der Zeit nach anderen Bauformen 292 ff. (mit 313.) 616.

d) Plastik. 1. Gegenstand derselben 609. 611. s. Gegenstand. Material. Komposition. — Plastik u. Malereï (150.) 155. (306) 383. 607. n. 609. — Plastik u. Poesie s. Poesie. Apollon. (Eindruck plastischer Werke 158 ff. 209. etc. — auf Napoleon 594.)

2. Augenpunkt plastisch. Werke 155 f. (s. Perspektive.) — Bewegung u. Ruhe 129 ff. 183 ff. 215 ff. 617. — theatralische Haltung 131. 209. s. Apoll. Theater. — Elastische u. transparente Behandlung plastischer Werke s. Elast. Transpar. — Verwandte, selbstständige Statuen 178. — gebundene Gruppen 155. 209. s. Komposition. — Basrelief 383. 602. 607. n. 609. etc. —

3. Ihre Entwickelung: (Anfänge der griech. 187. etc. u. der neueren Plast. 610. 644 ff. — im Verhältnifs zur Malereï 370. — Anfang und Ende der antiken Plastik 208. —)

α) Reste alter etrusk. Plastik in Italien 119 f.

β) Plastik der Griechen 186 f. 257. — ihre Höhe und ihr Verfall 191. 207 f. — ihr dramatischer Charakter 163 —169 ff. 209. etc. — Werke der griech. Plastik in Italien 125 ff. — 132 ff. 138 ff. 143 ff. 146 ff. 150. 152. 154 ff. 158 ff. 192 ff. 219 f. (s. z. B. Niobe, mediceische Venus, Laokoon, vatikanischer Apoll, Torso etc.) — in England 214 ff. (Marmor-Denkmale von Phidias.)

Plastik als tiefstes Eigenthum der Griechen 186. 208. 235. 257. — in Rom 136 ff. 165 ff. mit 235. — gestört? 148. s. Mythologie. — im neuen Italien 84 ff. 122 ff. — gepflegt 156. etc. — (Bewufstsein der Alten, über ihre Kunst 174. mit 202. 208. 216.) — ihr Reichthum an Kunstwerken 121. — späte Plastik 121. 186. 156. (150 mit 187) 208. 235. 257. — antike und neue 183. 610, etc. — Polytheismus der Plastik zu 621. s. Götter. Götzen. Mythologie. —

γ) Plastik im 13., 14. und 15. Jahrhundert etc. in Pisa 370 f., in Florenz u. s. w. 382 ff. s. Luca della Robbia. — nach Michel-Angelo wurde sie bald gemein u. übertrieben 538. (548 ff.) 596 ff.

δ) Gegen Ende des 16. u. gegen Anfang des 17. Jahrhunderts etwas Leben in der Plast. 536. (288.) 538 ff. — doch vom herrschenden Geschmack abhängig, der übertriebene Kühnheit in den Stellungen u. eitle Zierlichkeit in den Formen verlangte 578. 595 f. 610. — ohne Kraft der Wirklichkeit etc. 579. —

ε) Im 18. Jahrh. brachte die Plast. in Ital., wie überhaupt nichts mehr Bedeutendes hervor bis auf Canova 591. — Streben nach dem Reizenden, Weichen, Zarten auch in Canova 591 ff. 596 f.

ζ) In der neueren Zeit wesentlicher Fortschritt durch Thorwaldsen 596 ff. 183. — die Grazie seiner Werke ist die wahre 597. Punkt der individuellen Einheit 611 f. (s. Canova, Thorwaldsen etc.) — Dannecker, Rauch, Tieck 597. — heutige Plastiker Italien's 636 f. (183.)

e) Malerei 123. antike und moderne zu 151. — ihr Material 370. — Wachs, Oel, Fresko, Kupfer, Glas, Mosaik, Arazzi etc. s. Material. — Farben u. Töne 505. s. Ton. — enkaustische zu 151. — Miniatur-Malerei 456. [385.] zu 456. — Porträt-Malerei 514 f. 594. 652 f. n. s. Porträt. — Bambocciaden 576. — Genre 577. 635. 652. zu 151. besonders zu 577. — Landschaften etc. 512. zu 151. zu 577. etc. — Gränzen der Malerei 439. (602.) 609. Plastik und Malerei 155. (306) 383. 607. n. 609. etc. — Bauk. u. Malerei 155 f. 246. 314. 383. 609. s. Gegenstand. Eklektizismus.

1. (Musivische) Gemälde zum Schmuck der Kirchen von der Zeit Leo's des Grofsen an 367 f. Bilderstreit.
2. Byzantin. Künstler kommen in Folge des Streites nach Italien 368.
3. Malerei im 13., 14. u. 15. Jahrh. zu Pisa, Siena, Florenz u. s. w. 371 ff. 385 ff.
4. Maler-Schulen entstehen 380 f. 387. 390. 397 f. 401. u. s. w. zu 505. s. Schule.
 α) Florentinische Schule 402 ff. 418 ff. s. Michel-Angelo. Leonardo etc. — ihr Charakter 402. 404. zu 505. — Sienesische Meister ergänzen ihre Richtung 416 ff. 418. (392. zu 392. s. Razzi.)
 β) Sog. römische Schule. Raphael ihr Meister 455 ff. zu 505. — ihre Benennung 455. — ungeeignet 455. — Zustand der Malerei in Rom nach Raphael's und Leo's X. Tode 493. — Raphael's Schüler 493 ff. 533. — Schüler, welche sich zwischen Raph. u. Michel-Angelo hielten 496 f. — Michel-Angelo's Schüler 497 ff. 533.
 γ) Correggio etc. (Lombardische Schule?) 500 ff. zu 505. zu 535. — C. steht unabhängig da 500 ff. — naher Verfall seiner Kunst kündigt sich in ihm an 500 f. 505. 528. 530. s. Ferrara. Italien etc.
 δ) Venezianische Schule. 500. 505 ff. Tizian etc. — grofse, treue, frische Naturanschauung durch tief-künstlerischen Verstand. Studium der Antike etc. zu 505 ff. etc. — (lange Blüthe der venezianischen Kunst zu 505. —)
 ε) S. Genua. Neapel etc.
5. Vergleichender Rück- und Ueberblick 524 ff. zu 505. — besonders die Gestaltung der Religion in diesen Künstlern 529.
6. Sinken der Malerei 529 f. — unter Michel-Angelo's u. Raphael's Schülern 533 ff. — ein Gemisch der verschiedensten Manieren, Gefallsucht, Erwerbsucht, Naturalism. 536 f. Idealismus 534. 537. Eklektizismus 537.
7. Wiederaufleben der Malerei gegen Ende des 16. u. gegen Anfang des 17. Jahrhunderts 536. 573.
 ζ) Sogen. bolognesische Schule s. Francesco Francia. Die drei Caracci. Guido Reni etc. Guercino 535 ff. 541 ff. — Raphael's Epoche hatte das Geheimnifs der Grazie gelöst 568. — nach ihr hatte kein bildender Künstler des Landes jenen Zwiespalt zwischen Ideal und Wirklichkeit wieder überwunden 568. — nach Guercino's halbglücklichen Versuchen seiner Ueberwindung-Zerrissenheit 569.
8. Abermaliges Sinken: Gefühl und Verstand sind entzweit, Himmel und Erde auseinander gerissen 569. — die Kunst zieht sich zurück aus den Werken, denen sie ihren Namen leiht 569.
 η) Die neuere Malerei in Italien 573 ff. — Sucht nach Neuheit u. Erfindung; Trägheit und Eilfertigkeit,

welche die Anstrengung u. Bildung vermeidet 574 f. — Rhyparographen u. Rhopographen 575 f. u. s. w. — bald keine gesunde Anschauung der wirklichen Welt mehr 579. — Prunk u. Glanz der Farben. Komposition des Effekts 579. — Malerei vor Mengs 580.

9. Im 18. Jahrh. Aufleben der Malerei unter Winkelmann und Mengs 580 f. — (Batoni 581.) — Eleganz u. Nachahmung der Antike 586.

10. Neuste Malerei in Italien 622 ff. — Streben nach dem Besseren in einzelnen deutsch. Künstlern in Rom, in Reinhart, Koch, Overbeck u. s. w., im Römer Camuccini [vertritt die italienisch-französische Schule 624. 629. 651.] — Urtheil im Allgemeinen über die Kunst der heutigen italien. Maler 634 f. 638 — Streben nach korrekter Nachahmung u. Uebertreibung 633 f. — Sucht nach Leichtigkeit (nach dem Reizenden), nach Kühnheit (nach dem Effektvollen, Bedeutenden) 634. — im Wesen der Sache, wie in der Technik 634. — Rettungsversuche Einzelner 635 f. — Akademieen der Malerei u. s. w. [zu Neapel] 639. 642. 644. 646 f. — Gallerieen, Kupferstich-Kabinette 640 f. — (Napoleon's Museum 153. 641.) — Rückblick auf die Entwickelung der Malerei 645. — Leben u. Treiben der jetzigen Maler u. s w. in Italien (Rom) 647. 648 f. 650. 651. — Rath 652 ff. 656 ff. (709. zu 468. zu 637.) — Warnung vor schiefer Beurtheilung derselben 648 f. s. Kunst-Urtheil.

Kunst u. Manier s. Manier. — K. u. Mode 312. (355.) 651 ff. K. u. Natur 151. 215. 609. s. Grazie. Kunst unter B. Natur. — Kunst u. Politik 340 ff. — K. u. Religion s. Reformation. Religion. — dargestellt 486. — K. u Wissenschaft s Kunsturtheil. Wissenschaft. — K. u. Technik 425. (156.) 579. zu 656. s. Material. Regel. Technik.

Kunstthätigkeit, Akt der Freiheit 662 ff. s. Begeisterung. — Arbeit der Jahrhunderte, der Nationen s. Kunsttrieb. — im Allgemeinen 400. 336. 340. 656. — in der Bauk. 236. 255. 293. 299. (308.) — Plastik 137. (Venus) 184. (Apoll) 201. (Torso). etc. — Kunstthätigkeit in Bezug auf das Privatleben der Künstler 392 f. 400 f. (— erblindete Künstler 345. (Händel) 152. 425. (Buonarroti) zu 515. (Tizian) etc. — (Beethoven taub geworden.) — auf ihr Genie 398. 662 ff. s. Genie. Kopie. — ihre Arbeits-Stunden 551. 344. — schwache Arbeiten würdiger Meister 464. 519. zu 549. — schnelle Arbeiten ausgezeichneter 426. 604. — anderer, bedeutender zu 554. — mittelmäfsiger Künstler 497. 522. 534. n. zu 537. etc. — Berechnungen 579. — unbewufste u. bewufste Thätigkeit des Künstlers 161. (191 ff.) 473 ff. 489. 618. 662 ff. 664. etc. zu 468. — s. Effekt. — nimmt den ganzen Menschen, Gefühl u. Verstand etc. in Anspruch 569. (307 ff.) — Breite u. Tiefe der Arbeit 400. s. Deutlichkeit. Transparenz. — Allfähigkeit der Kunst s. Eklektizismus.

Kunst-Interesse 241. — der Künstler u. der Beschauer 136 ff. 165 ff. etc. 450. 662.

Kunsttrieb 113. 209 f. 234. 235 ff. 265. 275. (289.) 299. etc.. ähnlich dem Bildungstrieb der Natur 289 mit 113 ff. 524. — Bedürfnifs u. Drang (Penia) der Kunst 236. 241. 299. zu 241. — als Natur-Bedürfnifs des Geistes 399. (236. 299.) — im Volksgeist 113. 236 275. 299. 553. 656 ff. — im Alterthum 234. — nationaler Kunsttrieb

überhaupt 235. 243. 275. 299. (305.)307f.533.656ff.-überschreitet die Schranken der Nationen 275. 329. 657 ff. der Konfessionen 336. 340. — Kunst als Arbeit der Nationen, der Jahrhunderte 137. 183 ff. 657 ff. etc. s. Kunstthätigkeit.
Kunsturtheil 649. 637. Erl. zu 649. s. Wissenschaft.-vorlauter Tadel, Kunst-Urtheil des grofsen Publikums 449. 501. — des Ceremonien-Meisters 449 f. 498 f. s. Korrektheit. Nacktheit. — Nichtigkeit des Tadels und Lobes 649. — Maafs in beiden 637.
Kunstwerk s. Kunst. — das lebendige 662.
Künstler-Gewohnheiten 551 f. (344 mit 519.) — ihr Privat-Leben 392. — Künstler, der wahre? 649. s. Genie. — sein Name 137. 202. etc. — Künstlerstolz 457. 649. 701. zu 428. — Empfindlichkeit 397 f. — Neid 562. (Lanfranco) zu 516.
Kupferstecher zu 637.
Kyklopische Mauern 222 f. 242. 295.

L.

Laar, Peter von 576.
Lacrymae Christi 48. 73.
Lätitia 86. 593. s. Napoleon.
Lago Maggiore 6.
Lagonen 56 f.
Lambert zu 64.
Landi 631.
Landini 373.
Landomenighi 636.
Landschaften zu 45. s. Italien. — der antiken u. neuital. Poesie 31. 104. n. 318. — der Malerei 379. 512. 526. 535. 577. etc. zu 577. zu 499. — Natur als Landschafts-Malerin zu 45.
Lanfranco 562. — neidisch 561 f. 566. 574. — gemein geistlos 562. etc.
Lanzelloti 74.
Lanzi 468. etc. zu 498. etc.
Laokoon 153. Laokoon's Gruppe 154 ff. — Auffassungen, Augenpunkt, sg. Mängel der Gruppe 154 ff. — im Verhältnifs zu Torso u. Apoll 207 ff — verglichen mit welchem christlichen Bilde? 211.
Lasger (Pelasger) 224.
Lasinio 379. u. Erl. zu 498.
Lafs, Roland 315. 327 f. 332 ff. (343. 362)
Lateiner 227. 230.
Lateran 367 etc. s Rom etc.
Latur, Cagniart de 274.
Lapo, Arnolfo di 280. zu 370. zu 383.
de Laurentis 633.
Lauriati s. Lorenzetti.
Lazzaroni 73.
Leib der Auferstehung 210.
Leibeigene 224.
Leibnitz 338. 341 ff. 642. 646.
Lehrer s. Schule.
Leo, der Musiker 79. 333 ff.
Leo's ital. Gesch. zu 100. zu 402.
Leonardo da Vinci 405 ff. 431. 524 ff. etc. (zu 468) — Sage von seinem Tode 411. — schrieb über Technik der Malerei etc. 411. u. Erl. — seine Schüler 411. — nordischer Zug in ihm 527. — verglichen mit wem? 428 f. 524. 527. — sein berühmter Carton 410. 420. 462. etc. — sein Abendmahl — Schicksale dieses Gemäldes 408 ff. etc — Plastiker zu 407. — Baumeister 285. zu 407. etc.
v. Leonhard zu 74. etc.
Lessing 439. 586. — Lessingianer 586. s. Schule.
Lewezow 133. etc.
Liberatore, Pasquale 75.
Libon 245.
Liburner 225.
Licht u. Schweere in Bezug auf die Baukunst 291. — gesuchte Licht-Effekte der Malerei 551. zu 551.
Lichtenberg 321. 540.
Liebe 656 etc. — im Sinne der Griechen 137. 192 ff. — in Christus 618 ff. (mit 435.) 660 ff. s. Freundschaft.
Ligurer 226 f.
Lindau, Maler 652. n.
Lipparini 631.
Lippi s. Filippo.
Lippi, Annibale 125.
Lippo, aus Bologna zu 380.

List der modernen Kunst zu 282. zu 288.
Livius 28. 261. etc.
Livorno 26. 94.
Logen Raphael's 471.
Lomazzo 408.
Lombarde zu 271 (vgl. 265.)
Longhena zu 473 etc.
Longhi 462.
Longobarden 17. 271. zu 266. zu 271.
Lorenzetti, Ambruogio u. Pietro 379. 381- 431. zu 124. zu 379.
Lorenzo di Credi 405. 412. u. Erl.
Lorenzo di Bicci s. Bicci. — L. Costa s. Costa.
Lorenzo, Don zu 380.
Lotti 333. 337.
Luca, de, Ferdin. u. Franc. 74.
Luca della Robbia 383 f. 487. 524.
Lucaner 227 f.
Luceres 231.
Ludwig, König v. Baiern 432. 601. 647 etc.
Lugano, Mailänder Maler zu 381.
Lugano-See 6.
Luigi, Andrea, l'Ingegno 459.
Luino, Bernardino 411 f. — Leonardo's ausgezeichnetster Schüler — Grablegung durch Engel. Gott Vater etc. — Werke, zweifelhafte, ob sie von ihm oder seinem Lehrer 412. zu 412.
Luther über Musik 345. — seine Verdienste um Kirchenmusik 331. — seine Bibel 190. — L. in Rom 402. 459. — sein angebliches Bildnifs 516. — s. Reformat.
Lussac 8.
Lyell zu 60.
Lygier 224.
Lyrik 165 ff. s. Poesie unter Kunst. — lyrische Musik 318 ff. 332. 334 ff. — dramatisches Pathos in der Plastik 209.
Lysippos 145 f. 196. 198 f. 202. 216. 257. etc.

M.

Maafs 291. 659. etc. — Mensur 329 — Zweckmäfsigkeit in der Kunst 241. 311.
Maccaluben 56 f. zu 57.
Macchiavelli 95.
Maderno 285.
Madrigal 690. zu 690. s. Epigr
Maffei 101.
Mahabalipuran zu 161.
Mahabharata zu 161.
Mai, Abbate 87.
Mailand 80. 102. — Dom 289 f. 296.
Malatesta 631.
Malchus, Graf 17. zu 89.
Malerei s. Kunst.
v. Malzen zu 142.
Manier 355. 397. 523. 654. etc. Manier und Mode 312. (355.) 651. Manieren u. Epochen 602. (zu 554) Manier u. Kunst zu 515. — Sucht nach Beifall etc. weckt bald verschiedene — 575. bald uniforme Manieren 646 ff. s. Effekt. Regel. Verdienst.
Mantegna, Andrea 506 f. zu 501 ff.
Mantegna, Francesco zu 501.
Manzoni 102 f.
Maratta, Carlo 578. 472. zu 123.
Marc-Antonio Franceschini 568.
Marc-Antonio Franciabigi 413.
Marc-Antonio (del Francia) Raimondi zu 421. zu 637.
Marc-Antonio de la Torre zu 411. zu 514.
Marcello 332. 334.
Marcello Venusti 497. — Kopie von Michel-Angelo's jüngstem Gericht 497.
Marchesi 636.
Marchetti 604. n.
Margaritone 372.
Margiassi 633.
Mariotti 458. etc.
Marmor 18. 123. 180. 205. — Marmor-Cascade 29. — Marmor-Technik 129. 180. 205. 425 f. 601. n.
Marser 228.
Marsigli 638. — seine Normen eines philosoph. Kunsturtheils 638.
Marsyas 139. zu 649.
Martialis 31 f. 141. 151. 195. 196. 199. 202. 216. zu 151. etc.
Martini, Pater 333.
Martino, Simone 378 u. Erl. 381 f. 398.
Masaniello zu 577, 12. zu 630.
Maso s. Giottino.
Massa, Anatom zu 514, 27.
Masaccio 381. 385 ff. 391. 397 f. 402. 404. 430 f. 524. 529. etc. —

Mas. u. Brunelleschi 280 f. — Mas. u. Donatello 388. (weitere Vergleiche 508.)
Massimo Stanzioni zu 578.
Massolino 385.
Mater dolorosa, verglichen 130 f. 210 f.
Material u. Technik der Kunst 389. 136. etc. s Technik. — die Kunst nimmt nie mehr Materie, als nothwendig 609. 610. (Plastik) 296. (Bauk.) etc. — drückt dieser die geistige Form nicht blos auf 294. 298 ff (Bauk.) — 339. (Musik) — 610. (Plastik) etc. — läfst in der Masse die schöpferische Kraft fortwirken 306. zu 306. — Material der Bauk. 260. 291 ff. 294. 295. s. Kyklop. Bauten. (Holz- u. Steinbau 260. (261. 361.) zu 260. zu 306. — 249 toskanisch). — Mat. der Plastik 260. 370. 383. — angebliche Bronze-Originale 129. 136. 180. etc. — Erz u. Marmor 129. 180. 425. — Gyps 180. 205. (Modelle und Ausführungen 426. 601. n. etc.) — Mat. der Malerei 370. — Enkaustische u. Oel-Malerei zu 151. 388. zu 505. — Wachs 375. zu 151. — Fresko 151. 408. zu 387. — Kupferstiche u. Holzschnitt zu 637. — Mosaik 151. 270. n. 367 f. — Glas-Malerei 294. s. Licht. Bauk. — Arazzi 473. zu 577. — Mat. der Musik (337.) 339. — (Töne u. Farben 505. — Tonarten, Säulenarten etc. 247. s. Ton.) — Behandlung des Materials, Stil 164. — transparente Behandlung s. Transparenz. — Herrschaft über das Material u. untergeordnete Mängel 129. s. Kunst. Schule.
Mathematik 295. — Metaphysik des Räumlichen zu 306. — Mathematik u. Baukunst 241. 295. Berechnungen in der Bauk. 282. 295. — bildenden Kunst 579. s. Regel.
Matteo da Siena (di Giovanni) zu 418.
Matthisson 323. zu 549.
Maximilian I. v. Baiern 607 f.
Mazza 409.
Mäcenas 27.
Mährchen zu 471.
Meer, Mittelmeer in geographischem 59 ff. — im politischem 110 ff. etc. — in urgeschichtlichem Bezuge 223 ff.
Mecherino s. Beccafumi.
Mediceer 101. 124 ff. etc.
Medizin zu 101. s. Anatom.
Melano s. Milano.
Meleagros 257.
Meli 81.
Melodie 316. 330. n. malerischer Kompositionen 430. 627 f. — plastischer 597.
Melzo, Francesco 411.
Memmi, Filippo 378 f.
Mengs, Raphael (183. 386. 465. 579 f.) 581 ff. 586. 627. 645. (zu 470. etc.) — verglichen mit Winkelmann 581. — setzte die Schönheit in die Form 581. — der gröfste Maler seiner Zeit 581 mit 580. — streng erzogen 581. — seine Studien in Rom 582 ff. — Dresdner Hofmaler 583. — Aufenthalt in Rom 583 ff. u. Madrid 584 ff. — Freund Winkelmanns 581. 584. h. Euseb. 583. — Apoll mit den neun Musen 584. Jupiter 584. — Porträt Clemens XIII. 585. — vornehme Eleganz in seinen Werken, — Gefallsucht etc. 525 ff. 581. — seine Schriften 585. n. — sein Kunsturtheil 649. etc. — verglichen mit Canova 591. — mit Overbeck 627.
Mensch, der höchste Vorwurf der Kunst 688. zu 306.
Mensur 329. etc. s. Maafs. Rythmus.
Menzel 107. 109. 111. 112. 311. 528. 549. 558. 608. 616 f. 648. zu 87. etc.
Mercy zu 376. zu 432.
Meroe 261. etc.
Merkur, belvederischer 216 f. 152. etc
Messina, Antonello von s. Antonello.
Messapier 226.
Metaphysische Gesetze 664. — Metaphysik des Räumlichen 688. zu 306.

Metzger, Eduard zu 244.
Metzger, J. zu 306.
Mexiko 270. n. zu 471.
Meyer, Heinr. 148. s. Winkelmann.
Meyer, Maler 652. n.
Michel-Angelo Buonarroti 96. 98. 124. 125. 146. 152. 281 ff. 284 f. 308. 310. 312. 401. 403. 418 ff. 427 f. 434 ff. 524 ff. 596. etc. — sein italienischer Sinn? 525. mit 418 f. 428. [447. 611 ff.] — steht auf dem Gipfel — 398. 533. etc. — auf dem Wendepunkt der Zeit 288. 312. 401 f. 528 ff. 534 ff. (596.) zu 468. — Prophet einer Wiedergeburt der christlichen Kunst 312. — Architekt, Maler, Plastiker. — strebt das Antike u. Moderne zu vereinen 285. 428. (447.) — auch Dichter etc. 428. — was ihm fehlte 430. 425 ff. — seine Technik 424 ff. — nie auf Effekt gerichtet 429 f. — seine Grazie? 447. — seine Skepsis der Grazie 430. etc. — sein Handel mit Julius II. 421 ff. — sein Leben im Ganzen 431 ff. — Vergleichung mit Anderen 428 ff. — Verhältnifs zu Raphael 362. 432. 463. zu 428. zu 468. — zu Leonardo 398 ff. 410. 420. 431. 462. 524 ff. 527 ff. — zu Leon. u. Sarto 416. — zu Peruzzi 281. — zu Tizian u. Anderen 524 f. 526 ff. 529 ff. — zu älteren Meistern 429 ff. 431. zu 468. — zu jüngeren: Bernini, Canova 596. — Thorwaldsen 611. (596 ff.) — zu ausländischen: Rubens 528. s. oben: sein ital. Sinn. — vergl. mit Ariosto 285. (393.) 402. (430.) (— Jean Paul 285. — Aristoteles 285. zu 468.) — urtheilt über d'Avanzi 380. — Brunelleschi 383. — Signorelli 403. (429.) — Peruzzi 518. — Sarto — 413. — Bramante u. Raphael 428. zu 428. — über die Wirkung seiner eigenen Werke 534. (mit 429 f.) etc. — seine Zeitgenossen und Nachfolger 418. 493 ff 538. 593 ff. — seine Werke: plastische 418 ff. 424 ff. etc. Bauwerke 281 — 285 ff. 312. 428. (Peterskirche 420. 423 ff. etc.) Malereien: Heilige Familie etc. 420. 426. — Karton 410 420. 462. — Sixtin. Kapelle 427 ff. u. Erl. — sein Weltgericht 427 f. 434 ff. — Kraft u. Derbheit im ganzen Bilde. Gegenstand: die volle Weltgeschichte als Vergangenheit — als Weltgericht. — Ausdruck: Gottes-Urtheil, Verdammung. — der Heiland dess.: der Gewaltige, Eifrige, Strenge, Alleinherrschende, der Weltrichter. 442 f. 444 ff. 450 ff. (622.) - Vergleichung mit verwandten Bildern (Danziger Bild 436 ff. 441.) — keine Ruhe in B. Bilde. Alles Bewegung, Sturm, Entscheidung etc. 440 ff. etc. — (Heiden im Himmel 440 f. —) der entschiedene Künstler giebt einen entschiedenen, seiner Energie folgend, den verdammenden Richter 442 ff. - was dem Bilde fehlt 444 f. 450. u. Erl. — Schwierigkeit dieser Darstellung 444. 446. 449. - ihrer Kritik. — Ceremonienmeister 449 f. — Paul IV. 498 f. — das unheimliche des Gegenstandes 451 f.
Michel-Angelo Buonarroti, der jüngere 98.
San Michele 285.
Mieris 178.
Milani 631.
Milano, Giovanni da 377. u. Erl.
Minardi 630.
Minerva s. Athene.
Miniaturen 385. zu 456 s. Malerei unter Kunst.
Miollis 33.
Missisippi 10.
Mittelalter, im Streben, sich selbst zu überwinden 299. (309.) 330. 611. 657. s. Reformation. Charakter des Mittelalters, seine Naivetät 301. sein inneres Gesetz 330. das italische Mittelalter 113 ff. 237. etc. — des nordische 611. 292. s. Deutsch. — das deutsche M. in der Bauk. 292 ff. 280. 307. — Mus. 327 331. (alte und neue Bauk. 264 298.) — Theologie des Mittelalters 214. s.

Theologie. — das byzantinische Mittelalter. Charakter seiner Bauk. 261 s. bildende Kunst 368. etc. s. Kunst. Rom.
Mittel-Linie 298 ff. 307.
Mittelmeer s. Meer.
Mittelstand 91. s. Adel.
Mnesikles 245.
Mode, Begriff derselben 312. 651. etc. Mode, Manier, Stil und Kunst. 355. 651.
Modell s. Material.
Mola di Gaëta 44.
Moment der Darstellung s. Gegenstand, Individualität.
Monachus Elnonensis zu 333.
Mond und Gestirne (52) zu 48.
Monte Nuovo 60. zu 60.
Monteverte 333.
Monti, Vicenzo 102.
Monticelli 74. 76.
Montorsoli 174.
Morales 315. 332. (zu 633.)
Moreau 21.
Morgenstern 7. zu 489.
Morghen, Raphael 79. 409. zu 637
Morgolen 225 ff.
Mori 616. n.
Moritz 194. 205.
Morlachi 79.
Moroni zu 514. zu 536.
Morosini zu 14.
Morrona 371. zu 498.
Morselli 291.
Mosaik 151. 367. zu 367. Relief-Mosaik 270. n.
Moschos 256.
Mozart 320. 339 f. 347 ff. 353. — verglichen mit Gluck 346 f., mit Haydn 348 f. u. s. w. — weiteres Urtheil über ihn 349 ff. — sein Privatleben zu 348.
Möhsen zu 514.
Mundt Th. 643. n. 661. zu 87.
Murano, Antonio und Giov. zu 381.
Murat 75. 615
Muris. Johann de 328.
Musik s. Kunst.
Müller, Friedr. 463. zu 637.
Müller, Iwan 324.
Müller, Ottfr. 121. 142. 196 225. zu 151. zu 315. etc.
Müllner 360.
Myron 141. n. 155. etc.
Mythologie der Griechen in Rücksicht auf Kunst 167 f, 234 ff. 662. 234. — etruskische u. altgriechische 120. — römische 148 (168.) 234. (113) etc. s. Götter. (Kunst u. Relig. der Hebräer 292 mit 210) s. Religion

N.

Nachahmung 586. s. Kopie. — Kunst nie blofse Nachahmung 270. n. 330. 569 645 649. 183. etc. zu 645. — Nachahmung als Fortbild. 137. 645 ff. zu 569 s. Kunstthätigkeit. Genie. — täuschende Nachahmung des alten Stils 150. 584 — Festhalten am Alten zu 267. zu 554. s. Carpaccio. — Hinneigung dazu zu 392. zu 519. — Nachahmung der Antike in moderner Zeit 610. (584. 593.) — Darstellung der antiken, Schilderung der modernen Kunst 237.
Nacktheit plastischer Werke 609. mit 134. etc. — malerischer 449 f. 498. 524. etc. s. Kolorit.
Nagler zu 489. etc.
Nanni s. Udine.
Napoleon 24. 83 86. 110. 112. 116. 289 f. (354. 358.) 594. (600) 641. 116 zu 110. — bahnt den Weg über die Alpen 24. — fördert den Dom zu Mailand 289 f. Italiener? 83. 112. — sein heroisches Selbstbewufstsein 594. (445.) seine Liebe zur Plastik 505. — ehrt Canova 594 ff. — sein Museum 153 641. — seine Mutter 86. 593. etc.
Narni 30.
Narses 266.
Nation s. Volk.
Natur, thut nichts umsonst 181. Natur u. Kunst 151. 215. 609. etc. s. Genie. Kunst. etc.
Navagiero, Andrea 467.
Navarra 633.
Neapel 45 f. 80. 86. — Meer-Busen 46 f. 363. zu 45. — Bewohner 72 f. 79 f. 80. 82 f. — im Vergleich mit den übrigen Italienern 83 f. — Gelehrte 73—76 ff. — Künstler 79. 81 f. 499 zu 499. zu 535. zu 633, — Akademieen 75 f. 638 f. — An-

tiken etc. 145 ff. 150. — neue Bauten 291. (Kirche s. Francesco di Paolo.)
Neigebaur 671. zu Vorl. IV.
Nenci 631.
Nepi 30.
Nera 29 f.
Nero 172. 200. etc.
Nibby 78.
Nicolai, Christoph Friedr. 541.
Niccolini 76. 103. zu 151.
Niccolo Alunno s. Alunno.
Niccolo Petri s. Pietro.
Niccolo von Pisa 370. 373. 382. 437. 644.
Niebuhr 100. 120. 222 ff. etc. zu 38.
Niederlande 13. s. Deutschl. Genre. Landschaft etc.
Nikon 259.
Niobe 126. 130 f. 210. — Mater dolorosa der Griechen 130 f. 210. — Gruppe der Niobe 125—131. — Zahl der Figuren. Stellung ders. Von welchem Künstler? Original-Figuren. Stoff. Mängel. Welche Erklärungen der Gruppe? 125—131. Rückblick 557. (kein „Aeufserstes" für die Plastik 132. 208. 557. etc.)
Nordländer, ihr Charakter 611. s. Deutsch.
Normannen 277. s. Deutsch.
Novellen-Scene zu 516. vgl. Idyll.
Nöggerath s. Cuvier.
Nürnberg ehemals 13. Sebaldus-Kirche 273. Lorenzo-Kirche 287. — Burg 277.
Nuovo, Monte 60. zu 60.

O.

Obelisken 308. etc. zu 243.
Ocean, stiller zu 58.
Ockenheim 328 f.
Oderigi aus Gubbio 455 f. Miniatur-Maler.
Odin 272.
Odoaker 267. zu 266.
Oedipus 192 f.
Oel-Malerei 388. 408. etc. (696 zu 388.) zu 505.
Oelzweig 180 ff.
Oenotrien 225 ff.
d'Ogionno, Marc. 408.
Oper 166 f. 318. 322 f. 333 ff. zu 505. s. Theater.
Opiker 227. — Opika 225 ff.
Oratorien-Stil 334. 337.
Orcagna, Andrea 377. 381. 96. 437. 529. — Weltgericht 378. etc.
Organi, Antonio dagli zu 333.
Orestes 142 ff. 173. — als Gott 171.
Originalität, wahre s. Genie. Sucht nach ihr 355. 579. 645. 652. 656. etc. (zu 404.)
Orloff, Graf 588.
Orsi 632. Orsini zu 498.
Osker u. Casker (224.) 227.
Overbeck 606. 623. 624 ff. 627. 636. 648. — Urtheil über ihn 625. 628. — Verhältnifs seiner Werke zu raphaelischen 625. — zu altitalien. u. altdeutsch. 628. — er stellt eine wesentliche Richtung der neueren Malerei dar 627. — was ihm fehlt? 627 f. — was er hat? 628. — Fleck über ihn 648. — Urtheil einiger seiner Vereh. rer über Thorwaldsen zu 621.
Ovid 7. 129. etc.

P.

Pacetti 636.
Pacuvius 169.
Padua 100.
Padovanino (Aless. Varotari) zu 522.
Paesiello 79. 351. (552.)
Paganini zu 319.
Pagano, Fil. 74.
Paläste 258. 311. — ihr Motto zu 266.
Palaiulo 384. 391.
Palestrina 314 f. 319. 320. 327. 333. (343. 362.)
Palladio 285 f.
Palma, der ältere 520 f.
Pampaloni 637.
Panicale, Massolino da 385.
Panizzi 164. n.
Pantheon 259. 262 f. 281. 285 297 f. 308. zu 123. — die kunstvollste Kuppel 262. 282. — von Buonarroti 281 f. — von Canova etc. nachgebildet 290 f —
Paolo Veronese 522 ff. u. zu 577.
Papa, Simone zu 436. zu 569. zu 633.
Paradisi 472.
Parmiginiano 536. n. zu 514. zu 578.

Parthenon 264. etc.
Pasquale Galuppi 77 f.
Pasquale Liberatore 75.
Passavan zu 421. etc.
Pathos 209 etc. zu 578. s. Genie. Kunst.
Pausanias 7. 605. etc. zu 258 etc.
Pavia 17. 100.
Päbste 88 ff. 92. 101. 124 f. 152. 282 f. 367. 375 f. 389 421. 427. 493. 498 f.
Parenti, Pietro di Marco 420.
Parma zu 397. etc.
Parrhasios 257.
Passeri, Giambatt. zu 498.
Pelagi 631.
Pelasger 224.
Peligner 228.
Pellico 103. 105 f.
Penia (84.) zu 241. s. Kunsttrieb. Princip.
Penni s. Fattore.
Peperin zu 260.
Pergolese 334 f. 505.
Perikles 245. 255. s. Phidias.
Perrault 149.
Perrücke-Alonge 285. 541. (610.) zu 578.
Perry, G. Ferrante 450 n.
Persico 637.
Perspektive in der Bauk. 253 f. 286 f. 291. 294. 298. (gestörte 303.) 417 f. — in der Plastik u. Malerei 383. etc. — in der Malerei 463. zu 381. zu 383. zu 489. — Augenpunkt plastischer Werke 165 f. etc.
Perugia 28. etc. zu 459. etc.
Perugino, Pietro Vanucci 280. 400. 457 f. 545. 626. etc. — P. u. Bramante 280 f. — weitere Vergleiche 535. 544. — wirkt auf Florenz 405. etc.
Peruzzi. Balthasare, Baumeister 281. — Maler, Kenner der Perspektive etc. 417 f.
Pesto (Pästum) 247. — seine klassischen Bauten 247. 250 f.
Petersen 661. n.
Peters-Kirche 279. 283. (291.) 294. 304. 306. 308. 420. 423 ff.
Petrarca 27. 97. 108. 112. 124. 393. — ehrt Giotto 375. — wirkt auf Raphael 468. — vertraut auf Deutschl. zu 124.
Pflanzen-Wuchs, durch Wässerung frisch erhalten 14. 325 n. — in Unter-Italien 43. etc. — verglichen mit dem afrikanischen etc. 223 — in Sicilien 16 ff. — in den pontinischen Sümpfen 39. — Waldungen 17 f. alte 230. — (Entwickelung der Pflanzen verglichen mit der Entwickelung der Kunst 393. 400. 533. 654 f. 656. 657. zu 489.) — Pflanzen-Malerei zu 514. s. Blumen-Malerei.
Petri, Niccolo s. Pietro.
Phidias 187. 191. 202. 210 214. 216 ff. 257. 448. — Marmor-Denkmale in London 214. 215. — verglichen mit anderen griechischen Statuen 217. — sein Zeus 218. s. Jupiter. — seine Athene 449.
Philosophie 161. s. Wissenschaft.
Piazzi 74.
Piale 87. 142. u. Erl.
Piccolomini, Aeneas Sylvius 462.
Pierino del Vaga (Buonaccorsi) 496 ff. zu 499.
Pietra Mala 56.
Pietro, Niccolo di, aus Florenz 380. zu 380. — aus Venedig zu 380. n.
Pilla 74
Pindar 332. 659.
Pinelli 635 f. — neue ital. Genre-Malerei.
Pinturichio 400. 459. 462 f. — vereinigte Schönes u. Frommes nicht mehr so kindlich tief, wie — 459. — ein Charakterzug 462 f.
Piranesi 244.
Pisa 25. 94. — die Ebene umher 25 f. — Campo Santo 371. — Kunst in Pisa 370 ff. u. Erl. s. Niccolo. Giovanni. Andrea etc.
Pisanello 506.
Pistoja zu 337. etc. — Giovann da P. zu 380.
Plastik s. Kunst.
Platen 85. 165. 309 f. 511. 513. 522.
Platon 7. 196. 253. 256. 344. 345. 350. 402. 444. 660. n. 664. — über Musik u. Philosophie 345. — über die Darstellung des Höchsten und Ehrwür-

digsten 444. — Pl. u. Aristoteles 537. 664.
Pleps, Plebejer 231 f.
Po 9. 11 f., 17.
Pockoke 243.
Podesti 630.
Politis 251.
Pollade 652. n.
Polybios 28. 45. 257. etc.
Polyhistorie 256. 186.
Polyklet 144. 217. etc. zu 151.
Polytechnik zu 71.
Pommersfelde 516.
Pomörium 232.
Pompeji 80. 151. 249. 252. 262. n. etc. zu 151.
Pompejus 140.
Pontano 75.
Ponte, Jac. da, s. Bassano.
Pontinische Sümpfe 38 f.
Pontormo, Giac. da 415.
Pordenone 518f. zu 514. zu 519. — verglichen mit Giorgione u. Tizian 519.
Porpora 348.
della Porta 285.
Porträt-Malerei, was sie fordert 594. 652. n. — ihr Anfang 514. — ihre Geschichte 375 ff. zu 514. zu 577, 15. zu 578. — das erste Selbst-Porträt 378. — Porträt-Gott 172. 200. 217.
Posidonius 261.
Possagno 289 f.
Poussin 556. n. 576. zu 576.
Pozzi 636.
Praktisch 234 f. 549. s. Kunst.
Praxiteles 127. 133. 141. 187 216 ff.
Preti, M. Calabr. zu 578.
Preufsen, Kronprinz von 168. zu 87. — Friedr. Wilh., Kurfürst von Brandenburg 341. — Friedrich der Grofse 552. — Bedeutung seiner Epoche in der Kunst 341 ff. — preufs. Minister zu 600.
Princip 654. — unserer Zeit 655. — das romantische 292 s. Mittelalter. — inneres Pr. der Kunst 268. 654. zu 161 — Penia zu 241. s. Kunsttrieb u. Voranfänge der Kunst unter Kunst.
Procaccini zu 578. Procopius 122.
Prosa, Religion der Prosa, die römische 148. (168.) 234 s. Mythologie. — Stil der Prosa 663. s. Wissenzchaft.
Protestantismus u. Katholicismus rücksichtlich der Kunst 612. (525.) s. Reformation. — evangel. u. protest. 342.
v. Przystanowski 55. 57 f.
Publikum 501. 649. zu 554. s. Deutlichkeit. Kunsturtheil.
Puccio Capanna zu 380.
Puccio, Pietro di zu 372. zu 380.
Pulcinella 82.
Pulzone 577. n. 633. n. u. Erl.
Pungileone 460. etc. zu 473. zu 498. etc.
Puoti, Basil. 74.
Pyramiden 242 ff.
Pythagoras 84. 318. — Pythagoräer zu 73.
Pythagoras, der Bildner 155.

Q.

Quandt 291. etc. zu 398. etc.
Quaranta 76. zu 151.
Quatermère de Quincy 421. etc. zu 468.
Quesnoy, Francesco di zu 553.
Quirium, Quiriten 230 f.

R.

v. Rabenau, Carl 342.
Radicofani, Pafs, 27.
Raibolini s. Franc. Francia.
Raimondi s. Marc-Antonio.
Raphael Morghen 79. 465.
Raphael Sanzio d'Urbino 124. 213. (344.) 401. 460 ff. 474 ff. 489. 607. 626. — seine Meisterschaft 489. zu 468. — Werke: eine kleine Madonna, die Trauung Joseph's, u. andere Jugendarbeiten 461 f. zu 461 f. — sixtinische Madonna 463. zu 463. — Grablegung Christi 464. — Madonna del Cardinello, 465. (141.) zu 465. — Madonna von Foglino s. Foglino. — Wand-Gemälde im Gerichtssaal des Vatikan Darstellung der Theologie (la Disputa) zuerst ausgeführt; zwei Theile 465 ff. 484. — der Philosophie 467 f. 485. — der Rechtsgelehrsamkeit 468. — der Poesie 467. 485. zu 319. — etc. andere Wand-Gemälde der

Stanzen 468 ff. z. B. Befreiung des Petrus 469. — Schlacht Constantin's 470. — (was Stanzen Raph.? 470. — was Logen Raph.? 471.) — Vision Ezechiel's 473. 484 f. — Cäcilia 473. 484. 486 ff — Violin-Spieler 473. 484. 486 f. zu 319. — Transfiguration 213. 487 474. 476 ff. — sein letztes Bild 474. — leidet nicht am Fehler der doppelten Handlung. Die untere Gruppe ist der Träger des Gedankens, der in der oberen zur Verherrlichung kommt, am höchsten im Gipfel des Bildes, dem Verklärten. 476 ff. — 489. Noth und Ohnmacht, Erwartung und Entsetzen, Hoffnung, Ahnung u. plötzliche Anschauung im Vorgrunde unten 477. — Staunen, Ueberwältigung vom Anblick, Anbetung, Huldigung, Befriedigung der Ausdruck in der höheren Gruppe 478. — ohne den Verklärten Alles unverständlich, ungenügend 479. — er die Sonne des Bildes 480. — der leidende Knabe die wahre Mitte der unteren Gruppe 480 f. — Tadel am Bilde 480. — Urtheil: In der Einheit der Komposition hat Raphael das Aeusserste erreicht etc. Er malte die Religion in ihrer Verklärung 484. — Vergleichung dieses Werkes mit anderen raphaelischen 484 ff. — besonders mit der Cäcilia 486 ff. — allgemeines Urtheil über seine Werke 473 f. 626 ff. — Raphael als Kupferstecher zu 637. — als Baumeister 427 f. zu 473. — als Plastiker zu 472. — als Aufseher der Alterthümer 124. — seine Kenntnisse 467. 472. — seine Religion etc. 529 f. ihre Darstellung 484 ff. — ein Charakterzug 475. — Sage von ihm u Francia 542 ff. — s. Grabschrift 475. — Raph. u. Leonardo 473 f. zu 468. — Raphael u. Buonarroti 362. 432 f. 463. 473. zu 428 zu 468. — Raph. u. Bartolomeo 412. zu 463 f. — Raphael und Bramante s. Bramante. Raph. u. Marc-Antonio zu 637. — Raph. u. Francia 544. — vgl. mit Anderen 527 ff. (567.) — mit Overbeck 625 ff. — s. Denkmal von Thorwaldsen zu 600.

Rauch 597.

Raul-Rochette 143. 151 f. 167. etc. zu 151.

Ratti zu 498.

Ravenna 266 ff.

Ravenate, Fabio 467.

Razzi (il Sodoma) 416 f. 418. (498.) etc. u. Erl.

Re, Gius. del 74.

Recht und Macht im alten Rom 233 ff. im neuen u. alten 111 ff. — Bild der Rechtsweiskeit 468.

Recitativ. 360.

Recke, Elisa von der 158.

Reformation im nördlichen Europa u. in Italien 402. 116. (mit 113 ff.) — in Italien ward die Kunst eine Reformation (236 f.) 330. 334. 336. 340. (Musik) — 402 (Maler.) — 525 (Buonarr.) — mit 612 f. (allgem.) (709. zu 468. zu 535.) s. Mittelalter. Deutsch. — der evangel. Glaube in Betreff der Gesch. der Musik 342. s. Luther. — die Kunst überschreitet dir Schranken der Konfessionen 336. (Musik) 340. etc. s. Kunst.

Regel in der Kunst 337. 355. (Musik.) 638. 639 ff. (bildende Künste.) — Berechnungen 579. zu 656. (282. 295.) s. Kunst. Effekt. Manier. Verdienst.

Regensburg 273.

Reifröcke 610.

Reinhart, der Landschafts-Maler 623 ff.

Relief s. Plastik.

Religion s. Mythol. Kunst. Christus. Reformation. Symbolik etc. — Religion der Kunst 663. — s. Prosa. — Religion u. Sprache 236 f. s. Sprache. Volk. — Religion und Kunst 113. 237. 292. 337. 569. 659 ff 529 mit 577 (393 ff.) — 292. 210. (Plastik) — 337.

(Musik) — 401. (Malerei) — Monotheism. u. Polyth. der Kunst 264 ff. (mit 113 f.) 298. (Bauk.) 292. zu 621. (Plastik) etc. 662 ff. — die Kunst macht sich frei von der Kirche s. Kirche. Reformation. — sog. relig. Künstler 581. 627. etc. — Religion moderner Künstler 526 ff. 529. mit 392 ff. — antiker s. Mytholog.
Reliquie 432. zu 505. n.
Rembrandt 576. etc.
Reni s. Guido.
Republik s. Aristokratie.
Restauration 605. 174. etc.
Reumont, Alfr. 414, 422. etc. zu 379. etc.
v. Reventlow, Graf Fr. Detlew 613.
Revolutionen der Erde s. Vulk.
Rhätien 226.
Rhyparographen und Rhypographen 575.
Ribera, Spagnoletto zu 577, 12. zu 633.
Richa zu 498.
Richter s. Jean Paul.
Ricci, A. M. zu 616.
Ridolfi, Carlo zu 498.
Ridolfi, Michele zu 636.
Riedel 652. n.
Riepenhausen 616. n.
Righini 356.
Rifs, Zeichnung 419. 429. zu 637.
Ritis, de 76. etc.
Ritornell 347. etc.
Ritter, C. W. 55.
di Rivera 18. 75. u. Erl.
Robbia s. Luca.
Rochlitz 321.
Rogniero zu 381.
Rom 30 f. 80. 86. u. s. w. — auf 12 Hügeln? Palatinus, Janiculus u. s. w. 31. — Berge des alten Rom's 232 ff. — ursprüngliche Doppelstadt (sikelische u. sabinische Stadt) 230 ff. 308. — drei Volksstämme im Ursprunge Rom's (Tribus: Ramnes, — Tities, — Luceres.) 230 ff. 233. — Plebejer und Patricier 231. — das alte u. das neue Rom 92. 113. 236 f. 275. — Roms Bewohner 84. 86. 90 ff. — ihre Physiognomie 91 f. — Wissenschaft in Rom 87 f. s. Wissenschaft. — Finanzen 89 ff. — Antiken im kapitolin. und vatikanischen Museum u. s w. 140—144. 151. 152 f. 154 ff. 158 ff. 190 ff. — (Reste jon. u. korinth. Säulen 255.) — römische Säulenordnung 256. — Bauten in Rom 259. 261 f. 281 ff. — (Peterskirche) 294. 304 ff 308. 472. — Paläste u. Kirch. 311. s. Baukunst unter Kunst etc. — keine philosophische u. allseitige Kunstrichtung unter d. alten Römern; warum? 234 ff. — Lebensquellen griechischer Plastiker in Rom 163 ff. — das neue Rom arm an eingeborenen Künstlern 455. 630. zu 535. (mit 237.) — arm an Resten des deutschen Mittelalters 309. — sonst reich an Kunstschätzen fast aller Art. etc. etc. etc.
Romagnosi 78.
Roman, der moderne 558 ff. — der Humor überwindet und schliefst das Romantische als Gipfel desselben 360. s. Humor. — romantisches Prinzip 292. s. Mittelalter. — neuere Romantik in Ital. 102 ff. — ältere 106 ff. — was heifst romanisch 267. zu 267. etc.
Romano s. Giulio.
Ῥωμαικῶς 267.
Romantismus 102.
Rosa, Salvator 79. 499. (578.) zu 499. zu 633. zu 578. — als Genre-Maler zu 577, 12. — seine besten Landschaften zu 577, 20.
Rosini, Kunstforscher 644. n. zu 498.
Rossebändiger 227.
Rossi, de 644. n.
Rossi, Fr. de, Salviati 415.
Rossini, der Dichter 105.
Rossini, der Musiker 356 f. 359.
Rosso, Maler aus Mailand zu 381.
Rotari, Pietro zu 578.
Rothschild 89.
Le Roy 244. 251.
Rubens 528. zu 410. zu 470.
Ruge, Arn. 660. n.
Ruggieri 74.
v. Rumohr 257. 260. 275. 278. 369. 377. 384. 209. 403. 416.

457. 498. etc. Erl. — dessen Kochbuch 12 f. — Rumohr gegen Schelling 557. n. 706. zu 468.
Ruscheweyh 618. zu 637.
Russischer Adel 588.
Rusticci 384 f.
Rückert 81. 448.
Rühlen 641. 643. n. zu 637.
Rythmus 316. etc. zu 316.

S.

Sabatelli 630.
Sabatini, Andrea zu 499.
Sabeller 228.
Sabiner 226. 228. 230.
Sacchetti 374.
Sacchi 578. zu 578.
Sacchini 552.
Sage, le zu 436.
Salaino, Andr. 411. zu 412.
Salerno zu 71.
Salieri 351.
Salsen 56.
Sasvator s. Rosa.
Salviati, Francesco de Rossi 415.
Salvini 98.
Salzquellen 59.
Samniter 227 f.
Sanazar 85. 522.
Sanchez 76. zu 151. n. zu 242. etc.
Sandrat 576.
Sandro Botticelli 390 f.
San Gallo s. Gallo.
Sansovino, Jacopo (Tatti, Architekt u. Plastiker geb. 1479 st. 1570.) 285. — Sansovino, Andrea Contucci, Plastiker 384.
Santi Titi 289.
Sanzio-Giovanni 460. s. Raffaelle s. Raphael.
Sappho 135. 137.
Sardinien 83.
Sarti, Musiker 351. 551.
Sarto s. Andrea.
Gran-Sasso 17.
Sasso-Ferrato 574. — verglichen mit Carlo Dolce 574. zu 578.
Sauroktonos 140 ff.
Säule s. Baukunst unter Kunst. — Säulenarten und Tonarten 247.
Scaliger 100.
Scarlatti 79. 322. 333. 335.
Scarpa zu 101.
Scott, Walter 108 f. 494.
Scotus, Joh. Erigena 292 f.
Schadow 597.
Schein und Kunst 237. 312. s. Schönheit.
Schelling 96. [132. 208 f.] 528. 556 ff. 557. n. 559. n. (644. n.) 961. n. 663. n. 673. zu 64. 706 ff. zu 468. (zu 516.) zu 528. zu 568. zu 621. — Rumohr gegen Schelling 557. n. mit 706. zu 468. — Cuvier gegen Schelling 557. n.
Schiff der Kirche 300.
Schilderung 237. [312.]
Schiller 194. 279. 283 f. 316. 448. 451. 528. n. 607. 638. zu 621.
Schlachten-Maler zu 577, 12.
Schlegel, Fr. 294.
Schlegel, Aug. Wilh. 169. 573. 612. 628 f. 634. 651.
Schleiermacher 342. 444. als Uebersetzer Platon's 444.
Schleifer 139.
Schmetterlinge 325.
Schnaase 295. 297. 305. 307. 635. u. Erl.
Schnorr 623.
Scholler, C. F. 33—36. 48—53. 263. 284 f. 291. 381. 409. 486. 495. etc. u. Erl.
Schorn 529. 601. 605. n. zu 374 ff. etc.
Schubart, Dichter zu 379.
Schulen der Kunst 219. 342 mit 344. 397. 401. 656. zu 505. zu 576. — Schüler 519. etc. — im Technischen zu Hause zu 439. zu 601. — Schüler und Meister 136. 574. 586. zu 489. za 515. — Zünfte der K. zu 387. — erste öffentliche (Volks-) Schule in Italien zu 505. n. — andere Anstalten der Art 74 ff. s. Akadem.
Schulz, Joh. s. Winkelmann.
Schulz der Göttinger 273. zu 568.
Schulz, Heinr. 295. etc
Schwanthaler 605. (598 n.)
Schweere und Licht in der Baukunst 291 f. 295.
Schwefelquellen 59.
Schönheit 524. etc. s. Kunst. — das Schöne, Wahre, Gute 658. 660. — das Schöne ist nie das Unsittliche 658 ff. — Grund des Schönen 347. n. 337. 399. 654 ff. etc. — seiner selbst willen 312. 619. 654.

660. — Schönheit der Form 201. 707. zu 468. zu 505. etc. — nicht Form noch Stoff, nur die Grazie sichert dem Werke Unsterblichkeit 201. — Schönheit u. Schein 237. 312. — Sch. u. Vergänglichkeit 201. — Schönheit und Vorstellung 113. 275. — Gegensätze des Schönen 431. 527. 658. s. Grazie. Erhabenheit. - Schönheit u. Selbsterkenntnifs 660. (zu 656.) — Schönheit u. Liebe in griechischem 137. — in christlichem Sinne 660 ff. s. Liebe.
Schouw 8.
Sclaven-Stand 224.
Sebastiano del Piombo 520. — sein Urtheil über die künftige Entwickelung der Kunst 534. zu 473. 514.
Seele 332. 557. — Seele u. Leben 209 ff. — Seele und Geist 331. 559. 619. — Seele der Nation 370 — zweiseelige Komposition 444 f. s. Komposition.
See'n 6. etc. — Seesturm zu 561..
Seidenraupenzucht 16.
Selbstbewufstsein 370. 524 ff. 618. mit 612. 627. (660.) etc. s. Michel-Angelo. Ich.
Seneca 195. n. 261.
Senfl 331.
Serapis, Jupiter 190. 217. — Serapis-Tempel 60. zu 60.
Serradifalco 251. zu 248.
Serres, de 8.
Serristori 98. u. Erl.
Servi 631.
Servius 8.
Sessa 633.
Sesto, Cesare da 411.
Seume 78. verglichen mit Guercino 568. — urtheilt über die mediceische Venus 135. — über Canova 596.
Severini zu 74.
Sguarcialupo zu 333.
Shakespeare 338. 344. 662. (zu 21.) — unübertroffen 338.
Sibirien 270. n.
Sibyllen, ihre Bedeutung in der christl. Kirche zu 616.
Sicilien 83 f. 116. — Sicilianer 83 f. — ihr Name etc. 224 f. — ihre Archäologie 251.
Siena 27. — seine Kunst 392 u. vorher zu 392. etc. s. Razzi. etc.
Sietze, F. 115. etc.
Signorelli, Luca 402 f. 417 f. 431. 96. — seine Ironie 403. zu 404. — in Bezug auf Buonarroti 403. 429..
Simone s. Martino.
Singvögel 325.
Sikuler 223 f.
Silvestre 583.
Simon di Martino 378 f.
Sirani, Giov. Andrea u. Elisabetha zu 589.
Sismondi, Sismonde de 103.
Sittlichkeit 662 f. s. Tugend.
Situation 191. 504. etc. s. Komposition.
Sizilien s. Sicil
Skopas 127. 216. 253.
Sokrates 196. 318.
Soderini 410. 423.
Sodoma s. Razzi.
Solari 637.
Solfataren 54. 56 f.
Solger 167. 172. 179. 315. etc. zu 241. etc.
Sophieen-Kirche 267.
Sophokles 130. 195. 447.
Soracte 9. 11. 30. 447.
Sorrento 47.
Spagnoletto s. Ribera.
Spanien — Bauk. s. Toledo etc. — Musik (315.) 332. — bildende Kunst zu 633. etc.
Speier, Dom 273. 299.
Spezzia 24.
Spielereien 310. n. zu 258. s. Technik.
Sprache, Entstehung u. Bildung der Sprache 25. 236. 659. — Erinnerung der Sprache 231. — Mangel an gewissen Worten 658 f. — die einzige allgemeine Sprache 340. (Musik) — die Spr. der Natur u. Kunst 215. 337. etc. — Sprachen der K. zu 549. — Spr. der Grazie 337. 569. 655. — der Musik 337. 340. — der Plastik 609. — Reinigungs-Versuche der Sprache 97. 642. — ihre Gesetze fordern Trennung in Darstellung des Gleichzeitigen

418. - Sprache der Etrurier 229.
Spinello 380. zu 124.
Spinoza 213.
Spion 139.
Spitzbogen s. unter Kunst: deutsche Bauk.
Spitzname zu 499.
Spoleto eigenth. Säule zu 248.
Spontini 356. 358 f. 360. zu 359.
Squarcione 506.
Squarcialupo s. Sguarc.
Staat s. Aristokrat. Italien. Meer. Recht Volk etc.
v. Stackelberg 245 ff. 249. 253 ff. 299.
Stanzen Raph. 470.
Stanzioni, Massimo zu 578.
Starnina 380. 385. zu 380. zu 633.
Stasikrates 268. n.
Statius 296. 199. 200 ff.
Statuen 237. s. Plastik unter Kunst. Götter. Götzenb.
Steffano aus Florenz 377. zu 645. vergl. Steph.
Steffens 294.
Steine s. Berge. Material. Peperin etc. — Steinöhl 56.
Sterne 52. 207 ff. zu 48. — auf deutschen Kirchen-Decken 306.
Stephanus, Johann zu 514. vgl. Stefano.
Stieglitz 275. 293. etc.
Stiglmayer 608.
Stil 164. 268. 327. 337 ff. (385.) 473 f. 651. etc. s. Kunst. Manier. — Nachahmung des alten Stils in später Zeit 150. (antik. Plast.) Festhalten an demselben zu 267. (Bauk.) zu 519. (Maler.) etc. — Alterthümler unter den Malern 508. zu 577. s. Nachahmung.
Strabon 261. 259. n.
Strafsburger Münster 293 f. 301 f.
Stromboli 55. 65.
Suave 290.
Sultan 507. 422. zu 18.
Südamerika zu 58.
Sueur, le 587 zu 637.
Sümpfe, pontinische 38 f.
Sündfluth (8.) 65. 432 f. (186. n.)
Süvern 448.
Symbolik, christliche 617. — Symbole (Beiwerke) 180 ff. 487 mit 136. — Deutlichkeit der antiken Symbolik 174. (208. 216.) — symbolisch 237. 315 ff. 609. etc. Erl. zu 151. zu 315. s. Allegorie.
Symmetrie 285. s. Perspektive.

T.

Tacitus 29. 74. 292. 354.
Taddeo s. Bartoli. Gaddi etc.
Tafi, Andr. 372.
Tag- und Nacht-Gleiche 60. zu 48.
Takt zu 316.
Talent s. Genie.
Tandolini 636.
Tarent zu 21.
Tasso 47. 80 97. 101. 108. 324. 394. 548 f. zu 18. — Dichter des reinen, subjektiven Epos 548. — Tasso u. Guido Reni 394. (433. 518) 548
Tatti, Jacopo Sansovino 285.
Technik u. Material 295. 389. etc. s Kunst. Erz. Holz. Marmor. Wachs. — alte Technik 242 f. mit 222. 269 ff. — T. in der Hand des Erfinders 389. s Schulen. — dem Meister Kleinigkeit 424 f. 540. n. (Buonarroti) — zierliche und kräftige 540. n. — technische Nothbehelfe 180, — Technik u. Wesen 634. zu 656. — technische Spielereien, Wasserkünste etc. zu 258. — Künsteleien 310. n. 355. etc. 619. — Polytechnik zu 71.
Teleologie der Kunst 241.
Temanzo zu 285.
Temperament 84 f. 564 etc. (324.)
Temperatur, geschichtlich 7 ff. [38. zu 48.]
Tenerari 636.
Tenier 636. n.
Tennemann 78.
Tenore, Botaniker 74. 76.
Terni (Interamna) 29. — Wasserfall 29.
Terracina 43.
Tertiäer-Schichten 93.
Teufel, wie fern Gegenstard der Kunst s. Gegenstand.
Teutoburg? 295.
Texier, Karl 222. 274. etc zu 367. etc.
Thamyris zu 649.
Theater als Tempel aller Künste 166 ff. 334. zu 241. etc. s.

Kunst. Oper. — theatralische Plastik 165 ff. 209. — Aufführung z. B. der Musik ein Nachschaffen, Wiederschaffen, 353 ff.
Theodat 122.
Theodorich 266. 259.
Theokrit 256 mit 563 f.
Theologie 214. 618. (621. 662 f. s. Christus. Religion. — Th. grämlicher Zeiten 558 f. — Theologie, Musik nnd Philosophie 345. — Th. und Bibel 618. — Bild der Theologie 466. 484.
Theophanes 369.
Theorie, nachtheilige 330. s. Wissenschaft.
Thibaut 314 f. 335. 345.
Thiele 598. 616. n.
Thier-Malerei 380. etc. zu 465. zu 577. — erste zu 379.
Thiersch, Fr. 12. 219. etc.
Thorwaldsen 94. 183. 313. 597 ff. 606 ff. — das innere Wesen der Gegenstände, der tiefe Lebensblick der Gedanken ist in seinen Werken frei bis in's Aeufsere herausgebildet 607. — seine Grazie die wahre 597. 619. — Grazie plastischer Transparenz etc. seine Virtusität 607. — mit der Anmuth Erhabenheit 611. — das Ganze aus dem Punkte individueller Einheit entfaltet 597. — Werke: 598 ff. 614. Jason 598. 614., Achilles u. s. w., Venus u. s. w. Adonis 599 f. u. s. w. Christus u. die 12 Apostel (601.) 618. 619 ff. — Bedeudung des Bildes 619 ff. schnöder Tadel zu 621. — was noch zu erringen 621. 625. — verglichen mit Canova 606. (596 ff.) 616. — wie kommt der Nordländer zur Plastik? 611 ff. (zu 621.) — Streit um seine Geburt 612 f. — seine Lebensgeschichte 613 ff. (598.) — seine Aufgabe? 610 f.
Thrax 227. Thrakien 258.
Thukydides 74.
Thurm 300. 301 ff. 308. 310. (zu 243.) — schiefe Thürme 310. n
Tibaldi 290. 499. zu 499. zu 633.
Tiber 30. zu 9.
Ticozzi zu 460. zu 498.
Tieck 335. 344 f. 494. 542. 558. n. etc.
Tieck, Chr. Fr. 597.
Tiedemann 647. n.
Tiepolo zu 578.
Tietz zu 17. zu 73.
Timomachos 154. 446.
Tintoretto 521. 484. n. (637. n.) zu 514. zu 519. — urtheilt über L. Caccacci 545.
Tischbein, Joh. Heinr. 587.
Tischbein, Joh. Heinr. Wilhelm 587. Thier- und Landschafts-Maler.
Tisi, Tisio zu 536. s. Garofalo.
Titi, Santi 289.
Titius zu 64.
Tivoli 31 f. 33—36.
Tiziano Vecellio 147 f. 195. 464. 508 ff. 524 ff. etc. — seine Flora 147. — Grablegung 184. 464. — Prometheus 426. — Christus in Vicenza 444. 446. — Himmelfahrt der Maria zu Verona 510. (620. n.) — zu Venedig 520 f. etc. — Märtyrertod des heil. Petrus Dominicanus 446 n. 512. (zu 517.) (Im Baumschlag des Waldes unübertroffen) s. Landschaft. — Porträte 514. Künstlersage defshalb 515. (Paul III) Urtheil 519 ff. 524. — seine letzten Werke zu 515. — Tizian und Tintoretto 521. n. — Tiz. u. Gian Bellini 508. zu 516. — T. u. Giorgione 509. 519. zu 516. — T. u. Pordenone 519. (zu 519.) — verglichen mit Buonarroti u. s. w. 524 ff. mit Niederländern 512. 525 ff. zu 505. s. Deutsch. — von Carl V. geehrt 510. — urtheilt über Sarto 413. — über Peruzzi 518. etc. — seine Zeichnung zu 514. (doppelte Handlung im vatikan. Bilde 477 ff. 511. n. 563.)
Tofanelli 631.
Toledo 276. (303.) 306. n.
Tomaso s. Giottino.
Ton 339 f. Ton u. Farbe 335. 505. mit 319. 324. 347. n. — Tonarten u. Säulenarten 247. s. Material. — sog. Schlag-

schatten in der Musik 355. — Malerei in ihr 348. 354.
Torre, de la s. Marc-Antonio.
Torlonia 89 593. 598.
Torso 190 ff. 152. 179. (605.) — zu Rom gefunden. Auffassung. Vergötterter Herkules? vollendetes Werk 190 ff. — Sage vom Herkules. Vergleichung mit Oedipus 192 f. — Hinweisung auf Christus 193. 213. — Aufsuchen der individuellen Bedeutung der Statue 191 ff. — stellt ihn nicht als Trinker vor, (nach Lysippos) 196 ff. sondern als den göttlich-heiteren, lebendig-ruhigen, himmeltragenden Helden, oder als 203—207. — von wem die Statue? 202. — verglichen mit Laokoon u. Apoll 207 ff (203.) das schönste Bruchstück antiker Plastik auf dem Kontinent 210. 190 ff.
Toskana 80. s. Florenz. Kunst etc. — der Staat 94. — seine Bewohner 85. — toskanische Säulenordnung 248 ff. — Vergleichung toskanischer Bauten 249 f. s. Etrurier.
Tournon 89. n. u. Erl.
Tölken 127. 307. n. 347. n. etc.
Traini, Francesco 380.
Transparenz 597 ff. 659. zu 656. s. Kolorit. — Tr. plastischer Werke 146 f. 149. 180. 205. 607. — ihrer Bedeutung 158 ff. 174. 487. 607. etc. s. Deutlichkeit.
Trasimenischer See 58.
Travertin zu 260.
Troja, Historiker in Neapel zu 271.
Trojanischer Krieg 153. 228. — Sage in Ital. 107. 164. — in Antik. 153 etc. zu 151.
Tropea, Pasquale Galuppi von 77 f.
Tugend, die klassische 210. 113. — des Künstlers 337. — (allegorische Spielereien mit ihr zu 590.) — Sittlichkeit 662 f. — das ethische Ideal in der Kunst 620. n. 619 ff. mit 658. s. Ideal.
Tyrrhener 120. 225. 227 f. s. Etrur.

U.

Uccello, Paolo zu 381.
Udine, Giovanni da 496. 471. etc
Uhland 628. zu 102.
Umbrer 226 ff. Umbrika 228 ff.
Urban VIII. zu 113.
Urtheil 525. s. Kunsturtheil.

V.

Vaga s. Pierino.
Valentin 76.
Valery 76. 96.
Valladier 291.
Valle, della, zu 498. etc.
Valotti 314. 334.
Vanuchi s. Andrea del Sarto
Vanucci s. Perugino.
Vanvitelli (geb. 1700 st. 1773) 45.
Varotari s. Padovanino.
Vasari, Giorgio 497 f. — Schnell arbeiter 497. etc. — seine Lebensbeschreibungen ital. Maler, Bildhauer u. Baumeister 372. etc. 498. etc.
Vasco di Gama 13.
Vatikan 283. 209. etc. (s. Rom. Peterskirche.) — Sixtinische Kapelle daselbst 314. 319. — Museum 151. etc.
Veit, Joh. u. Phil. 623. 624.
Velasquez zu 551.
Le Vene (Clitumnus) 28 f.
Venedig 11. 80. — als ehemalige Republik 13 f. 522 f. — seine Bewohner 14. 85. 100. — erste öffentliche Schule zu 505. — Kunst-Anfänge 368. 380. zu 505. — lange Kunst-Blüthe zu 577. — Markus-Kirche 286. — Dogen-Palast 310. — Akademie der Künste 643.
Veneter 226 f.
Venezia, Agostino da zu 421.
Veneziano, Antonio zu 381.
Venus 133. — mediceische [und knidische] 132 ff. — wo die Statue? von wem? — ihre Auffassung 132 ff. — Kalipygos 150.
Venusti, Marcello 497.
Verdienst 661. — Streben nach V. u. Effekt 535 ff. 632. 634 ff. 646 ff. 649. etc.
Vergleichende Kunst-Geschichte 216. etc. 706. zu 468. zu 505. — Vergleichungen s. Alle-

gorie. — untergeordnete zu 567. s. Geschmack.
Vernet zu 576.
Vesal zu 411, 15. zu 514, 27.
Vesuv 48—53. (44. 46.) 54 f. zu 45. zu 48. zu 74.
Vespino, Andr. Bianchi 408.
Vesta 264.
Verkürzungen s. Carracci. Michel-Angelo. — mit Wahl vermieden? zu 489. etc. — in der antiken Malerei 681. zu 151. in der Baukunst? 284 f. 310.
Verocchio 384. 391. 404 f. 406. (429.)
Veronese, Paolo Caliari 522. zu 577.
Verstand u. Genie 619. s. Genie.
Vespino, Andrea Bianchi 408.
Viadana 333.
Vicenza 17. etc.
Vico, Giamb. 73. zu 73, 31.
Victor Hugo 92.
Vidua, Carlo 99.
Vielseitigkeit der Kunst s. Eklektizismus.
Vignola 285.
Vigo 633
Villa Albani 140. 197. — Borghese 141. 144. (Farnese 145 ff.) — Ludovisi 142. etc. — Medici 124 f. (Madama zu 473.) etc.
Vinci, da s. Leonardo.
Vincinio aus Pisa zu 373.
Virgil 7 f. 15. 28. — dramatischer Zug Virgil's 156. 165. — dessen angebl. Grab 324.
Visconti, Hermes 102 f.
Visconti 145. 148. 152. 182.
Viso 4. 9. 64.
Visone 633.
Vitale dalle Madonne zu 380.
Vite, Antonio zu 372. zu 380.
Vite, Timoteo della zu 535.
Vittoria, Th. L. 333.
Vitruv 136. 248. 250 ff. 253 ff. zu 33. etc. übersetzt 472.
Vivarini 381.
Vokal-Musik 314. 352. s. Musik unter Kunst.
Volk, italien. 71 ff. — Entstehung und Bildung des Volkes, seiner Sprache u. Kunst 25. 236. 268. 275 ff. etc. s. Kunst. — Entstehung der alten 226 ff. — u. der neuen Völker Italien's 236. — besiegte Völker 275. 112 ff. — pelasgisch-tyrrhenische u. etrurische Volksstämme 120. 224 ff. — Alpen-Völker 229 ff. etc. — Charakter nordischer Völker 611 f. s. Deutsch. — Völkerwanderung 122. — nationale Kunst 658 ff. 664 ff. etc. s. Kunst.
Volpato 470. 592.
Volpicelli, Filippo 74.
Volta 101.
Volterra 56 ff. — Palast zu 307.
Volterra, Daniel v. 498 f. etc.
Volterra, Francesco v. zu 307. zu 380.
Vorstellung, ihre Macht 113. (234 f.) 275.
Vofs 8. u. Erl.
Vulkane 48—53. 54 f. 65. 68. — die vulkan. Erscheinungen Italien's 53-58. — der adriatisch. u. mittelländ. Vulkanen-Zug bildet Ein System 58 ff. — Schlamm-, Wasser-, Luft-Vulkane 56 f. zu 57. etc. — Vulkanen System in Italien u. in Europa 65 ff. — Revolutionen der Natur u. Kunst 432 f.

W.

Wachs-Malerei 375. 678 zu 151. s. Material.
Wagner, Joh. Mart. 126. etc.
Wahlenberg 8.
Waldenser 402.
Waldungen 17 f. — alte 230. — s. Rivera.
Walter Scott 109 f. 494.
Walther 381.
Wandelaar zu 514.
Wartburg 83.
Wasser-Künste zu 258. s Technik. — Fluth 65. 432 f.
Weber, Maria 359.
Weifse, C. H. zu 463.
Welker 141. etc.
Wendt, Am. zu 151.
Wessenberg 619.
Wetter, F. zu 266. zn 271.
Widenmann 76.
Wiebeking 248. 291. 293.
Wiklefiten 402.
Willard, Kapitän zu 316.
Williams 236.
Willmann s. Martialis.
Winkelmann 87. 126. 138. 140.

148. 155. 161. 190. 210. 250 f. 254. 419. 580 f. 584. 586. zu 306. etc.
Wirklichkeit, positive Kraft derselben 659. (mit 622.) — W. und Schein 237. (312.) 661
Wissenschaft 160. 292 f. 399. 612. 662 ff. — Staat der Wissenschaft 84. — Entwicklung der W. u. Kunst 402. 664. — W. im Unterschiede von Theorie 312. 639. [549 f.] zu 656. — Philosophie 161. 345. — der heut. Italien. 76 ff. 87 ff. zu 100. — ihre Philosophie der K. 638. mit 635 ff. 312. zu 656. — sog. ph. Künstler 345. 581. 627. zu 402. — im alten Rom 234 ff. [mit 163 ff.] s. Italien. — Bild der Philosophie 467 f. 485. zu 468. s. Theol. etc.
Witte, Karl 107. 164.
Wittmann s. Martialis.
Wolf, O. L. B. 106.
Wolf, F. A. 267. (216. n.) 316.
Wolney 249.
Wood 249.
Wulf 613.
Würde 658 ff. s. Grazie

X.

Xenophanes 84.
Xenophon 7.

Y.

Young, Eduard 551

Z.

v. Zach 99.
Zampieri s. Domenichino.
Zeuxis 257. etc.
Zanoni 126. zu 379.
Zingaro zu 499. zu 633.
Zingarelli 76. 351. 552.
Zoega 87. 613 f.
Zoppo, Marco 542.
Zuccaro 289. 538. zu 498.
Zumpt 96.
Zünfte der Maler zu 397. s. Schule.
Zweckmäſsigkeit in der Kunst 241. — Zweck 287. 311. s. Effekt. Kunst.

Druckfehler und Verbesserungen.

S. 4. Z. 15. l. Küste statt Küsten.
» 15. » 9. l. schon st. sondern.
» 32. » 27. l. Forst, bei Wittmann: Frost (Martial. IV. 64, 32. gelidum Tibur). Ich liefs den Fehler mit Vorbehalt dieser Bemerkung, weil Frost leicht unverständlich geblieben wäre. Man setze wörtlicher und deutlicher:
Baut mit hundertfältigem Karste das kalte
Tibur und Praeneste und Einem-Pflanzer etc.
» 43. » 1. l. dunkelgrünende st. dunkelgrüne.
20. l. aufwärts st. bergan.
» 47. » 1. st. und setze ein Komma und vor ist die Worte: und durch die Grotte, den unterirdischen Weg, der hoch und geräumig ausgehauen, die Breite des Berges durchzieht, berühmt
27. hinter Felswände setze: in deren einer die berühmte Azur-Grotte liegt. (S. 305. 530.)
» 48. » 11. vor prächtig setze: mild und
» 56. » 11 ff. l. Maccaluben, wie S. 41, st. Mac.
» 61. » 5. vor zu setze: an den inneren Gränzen
NB. 74. » 5. l. Covelli st. Cavelli.
» 76. » 2. l. acca st. aca. — 6. littéraires st. littéraire.
NB. 103. » 2. v. u. l. Foscolo st. Fascolo. Eben so 104. (Foxolo ist griechische Schreibart, da er aus Zante stammt.)
» 119. » 6 v. u. füge bei: Nach dem Diario di Roma hat neuerdings Pabst Gregor XVI. den Werken etrurischer Kunst im Vatikan ein eigenes Museum, das gregorianische, gewidmet. Es wurde am Jahrestag seiner Wahl, den 2. Februar 1837, eröffnet.
» 133. » 14. l. von st. an.
» 135. » 6. v. u. l. Sappho sie st. sie Sappho.
» 151. » 25. fehlen hinter gebricht die Worte: aber die Farben sind meist ohne Schatten, ohne Mittel-Dinten und Rundung, häufig durch vertiefte Umrisse der Gestalten gesondert, auch auf reinen Flächen wenig vermittelt, so dafs die Malerei als Kunst eigentlich erst bei den Griechen auftritt.
» 192. » 14. l. Eurystheus st. Eurysteus.
» 194. » 23. nach zwar setze: mit Tischbein,
» 201. » 16. l. wenn st. wann.
NB. 217. » 2. v. u. l. nämlich st. männlich.
» 223. » 16. l. treib' st. trieb'.
NB. 225. » 10. zwischen sie und und ein Komma.
» 235. » 7. l. äufseren Kräfte st. äufsere Kräften.
NB. 249. » 15. könnte in Bezug auf S. 252 mifsverstanden werden. Statt Daher etc l. Die toskanischen Säulen standen und Z. 17 Auch toskanische st. Tosk.

S. 257. Z. 1 l. Polybios st. Polyblos.
« 266. « 8. hinter viele setze, zumal jüngere
« 273. « 9. v. u. hinter am setze: Niederrhein, und höher oben von Koblenz bis Köln, wie am
NB. 280. « 11. l. Lapo st. Lupo.
« 307. « 6. l. wie besonders st. wie.
NB. 319. « 16. l. Giorgione st. Giorgino.
« 339. « 3. l. Nie gehörter st. unerhörter.
« 341. « 2. l. 1685 st. 1655.
« 359. « 17. l. durch st. . Durch.
« 376. « 8. l. älteren st ältere.
« 377. « 22. l. da st. di.
NB. 384. « 7. l. singender Knaben vorstellt st. von Kn. — beschäftigen.
« 397. « 14. hinter selbst setze: Mailand, [Vergl. zu 389.]
« 403. « 4. v.u. hinter sind setze: treffend, gleich Porträten, doch
« 404. « 4. l. Sassetti st. Sahsetti. — 11. S. st. B.
NB. 411. « 7. v. u. Sesto st. Sesta.
« 412. « 26. hinter Sinn setze: und der Schmerz über die Hinrichtung seines Freundes, des verkannten Propheten der Reformation, Savonarola
« 417. « 21. l. entschiedene st. kräftige.
« 420. « 31. l. 410. st 420.
« 467. « 6. l. geringerer st. geringer.
« 474. « 4. hinter vermochte setze: das auch neben diesen Meister ergänzende Talente stellte. (S. 432 f.)
« — « 6. v. u. l. 6. st. 7.
NB. 484. « 2. des Textes v. u. streiche die Worte: in Aquarell gemalt. Vergl. S. 473.
« 508. « 1. des Textes v. u. l. frühe st. bald.
« 516. « 22. l. unzulässig st. unzuverlässig.
« 517. « 28. l. 319. st. 349.
« 518. « 9. st. in der — Kolorit lese: in der kühnen und gehaltenen, venezianisch stolzen Kraft, die den heftig wirkenden Ernst, die eigene thatenschwangere Leidenschaft zähmt oder in malerischer Gelassenheit birgt, in Allem tief und wahr das Wirkliche auffafst, doch die Welt in der Farbe romantischer Gedanken-Fülle anschaut, darum theils in der stillen Gluth des Ausdrucks, theils in dem herrlichen Kolorit, das, in diesem Vereine, mit der Gewalt einer lyrischen Musik den Beschauer ergreift.
« 536. « 5. des Textes v. u. l. Caravaggio st. Carrav.
NB. — « 1 u. 2 der Note l. Bordone (1500 st. 1570.) aus Treviso, Dosso Dossi (1479—1560.), selbst Garofalo (Benvenuto Tissi 1481. st. 1559.)
NB. 541. « 12 l. Büste st. Porträt-Statue (S. 720. das von drei Seiten gemalte Bildnifs Van Dyk's ist 1817 von William Sharp in Kupferstich erschienen. Kunstbl. 1833. n. 70.)
« 543. « 11. l. des st. der. — Meisterwerkes st. Meisterwerke.
NB. 568. « 4 des Textes v. u l. grämlicher st. krämlicher.
« 575. letzte u. 576. erste Zeile l. des Grofsen u. Heiligen st. grofser und heil. Gegenstände.
NB. 577. « 6. v. u. l. ersetzen st. verfolgen.

S. 587. Z. 12. historischen st. historisch-mythol.
« 597. « 8. v. u. l. 1785 st. 1758.
« 608. « 16. l. Stiglmeyer oder Stiglmayr (geb. 1791.) (Fast in allen Zeitschriften, selbst im Kunstbl. finde ich, z. B. im Jahrgang 1835, den berühmten Namen sehr verschieden geschrieben.)
« 610. « 18. l. 394 st. 494
NB. 624. « 8 u. 9. l. Reinhart st. Reinhardt.
« 626. « 3. v. u. l. Anhang st. Anfang.
« 644. « 7. v. u. l. Rosini st. Rossini.
NB. 646. « 7. v. u. vor verlassen setze: diese den Geist Leonardo's (S. 407.); beide den gesunden Boden frei wirkender, allseitig strenger Arbeit
NB. 648. « 12. v. u. l. weil st. weit.
NB. 661. « 2. l. Losung st. Lösung.
« 667. zu 9, 21 Po: schon den Alten, die in der Mythe des Phaëton ihn verherrlichten, merkwürdig durch Ursprung, Verlauf und Mündung. Bald nachdem er aus dem höheren Gebirge getreten, versinkt er bei kleinem Wasserstand durch steiniges Gerölle in den abschüssigen, vielleicht schwach zerklüfteten (Jurakalk-?) Boden bei Martiniana, um erst 3800 Meters tiefer unten, bei San Firminio wieder zu erscheinen, wie nach Landi (Statistik von Saluzzo) schon Plinius (H. N. III, 16.) mit Recht bemerkt hat. Vergl Ausland 1837. n. 68.
« 668. « 29. l. Cattaneo (bl. um 1560), Schüler des Jacopo Sansovino (Tatti) und Freund des Tasso war aus Carrara. (Vergl. S. 636.)
« 675. « 5. l. Fasti st. Fastes.
« 685. « 2. hinter Venedig setze: , Rom etc.
« 687. zu 282, 10 noch: In der Peterskuppel, die, nach Buonarroti's Plan, nebst der Laterne von Anderen, doch geschickten Architekten, von Giacomo della Porta (st. 1577) und Domenico Fontana (1543—1577) vollendet wurde, zeigte sich schon zu Anfang des 18. Jahrhunderts ein Riſs, über dessen Ursachen man streitet. Der Erbauer des Schlosses Caserta bei Neapel, Luigi Vanvitelli (1700—1773), half dem befürchteten Fortschreiten der Spalte durch eiserne Reife ab, die er um die Kuppel legte.
« 687. zu 282, 24. San Gallo: Giocondo und Giuliano da San Gallo, die nach Bramante und Raphael an der Peterskirche bauten, mühten sich besonders ab, die Grundmauern der Pfeiler zu verstärken. Nach ihnen kam, voll praktischer Einsicht, Baldasare Peruzzi, darauf Antonio San Gallo. Dieser dachte fort und fort auf noch gröſsere Befestigung, gleich als sollte der Bau das Bollwerk werden gegen alle Feindseeligkeit, die sich damals gegen die Kirche erhoben. Geschmacklos verwickelt war Antonio's Grundriſs; erträglich einfacher sein Aufriſs; die Verzierung, die er dafür suchte, eitle Ueberladung; Alles gemeine Kompilation.

NB. 688. Z. 35. l. e s st. er.

S. 688. « 2. v. u. füge bei: zu 309. 21. Solche Bedeutung liegt noch in dem Verlassen der alten Bauten. Bald aber wuchs, mit der politischen Verbindung der europäischen Staaten, ihrer Eifersucht gegeneinander, auch im Schoofse der Nationen, wo der Mittelstand, seine Industrie und Kampflust sich erhoben, inneres Mifstrauen, das nur in sicheren Gränzen behaglicher Ruhe sich hingab. Und so folgte neben dem erwachten inneren Drang zu fortschreitender Bildung auf der anderen Seite, in weiten Sphären mehr und mehr aufwuchernd, eine allgemeine Gleichgültigkeit gegen die alte Kunst, die sich zu förmlicher Engherzigkeit ausbildete und aller praktischen Richtungen der Zeit hie und da sich bemächtigte. Diese Engherzigkeit fand ihre Blüthe in der Habgier der Geistlichkeit, ihre äufserlich entsprechende Gegenseite in den engen Gränzen befestigter Städte. Dies waren die traurigen, aber wirksamen Prämissen, die auf dem Kontinent von Europa die häufigen Entweihungen deutscher Kathedralen, den spiefsbürgerlich geschmacklosen Anbau von Krämer-Läden etc. zwischen ihren Strebe-Bögen veranlafsten, Verengungen der Haupt-Plätze, Entstellungen aller Art, von denen das sonst merkantile England, durch Reichthum und grofsartigen Sinn freier sich erhalten, als Italien, reiner als Frankreich und Deutschland. Hier war an die Stelle des welthistorischen Bedürfnisses (S. 241 f. 292.), welches jene Bauten gründete, das kleinliche gefühllose Bedürfnifs des gemeinen Nützlichen getreten, das zur Satire auf den Geiz des Alltags, auf die Ohnmacht seiner Verschönerungs-Kommissionen (S. 303. 639.), jene Verunreinigung des Schönsten langmüthig noch heute mit ansieht.

S. 693. zu 379. etc. l. Reumont st. Reumond.

« 699. zu 410. füge bei: doch ist neuerdings eine alte Nachzeichnung des Originals bekannt geworden. Alfr. Reumont im Kunstbl. 1837. n. 21.

« 713. Z. 3. l. 1479—1560.

Staats-Bibliothek Bamberg

Bayerische StaatsBibliothek
Münchener DigitalisierungsZentrum Digitale Bibliothek

Kapp, Christian

Italien Schilderungen für Freunde d. Natur u. Kunst

Berlin 1837

Bamberg, Staatsbibliothek -- MvO.Geogr.o.89
urn:nbn:de:bvb:12-bsb11747953-7